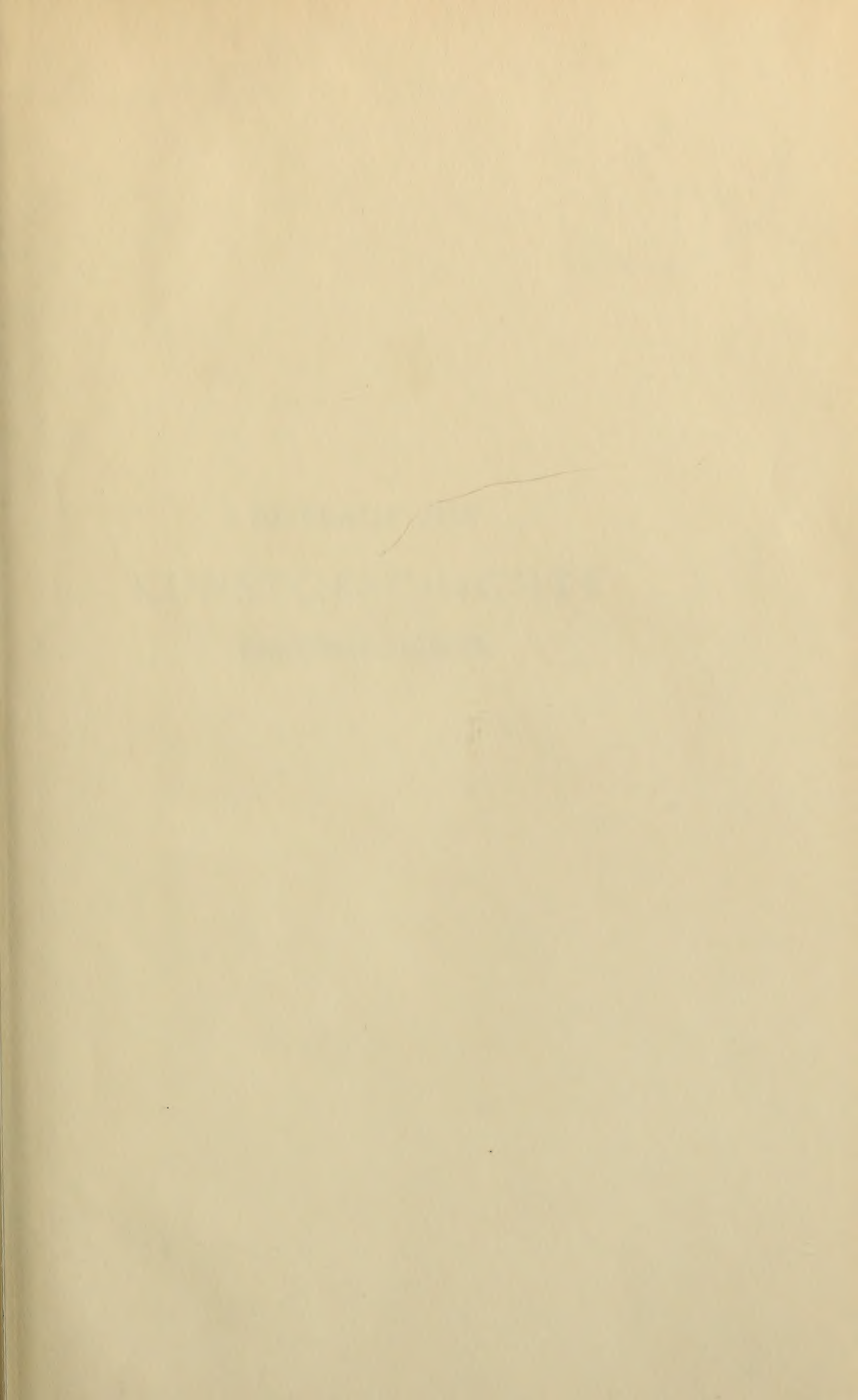
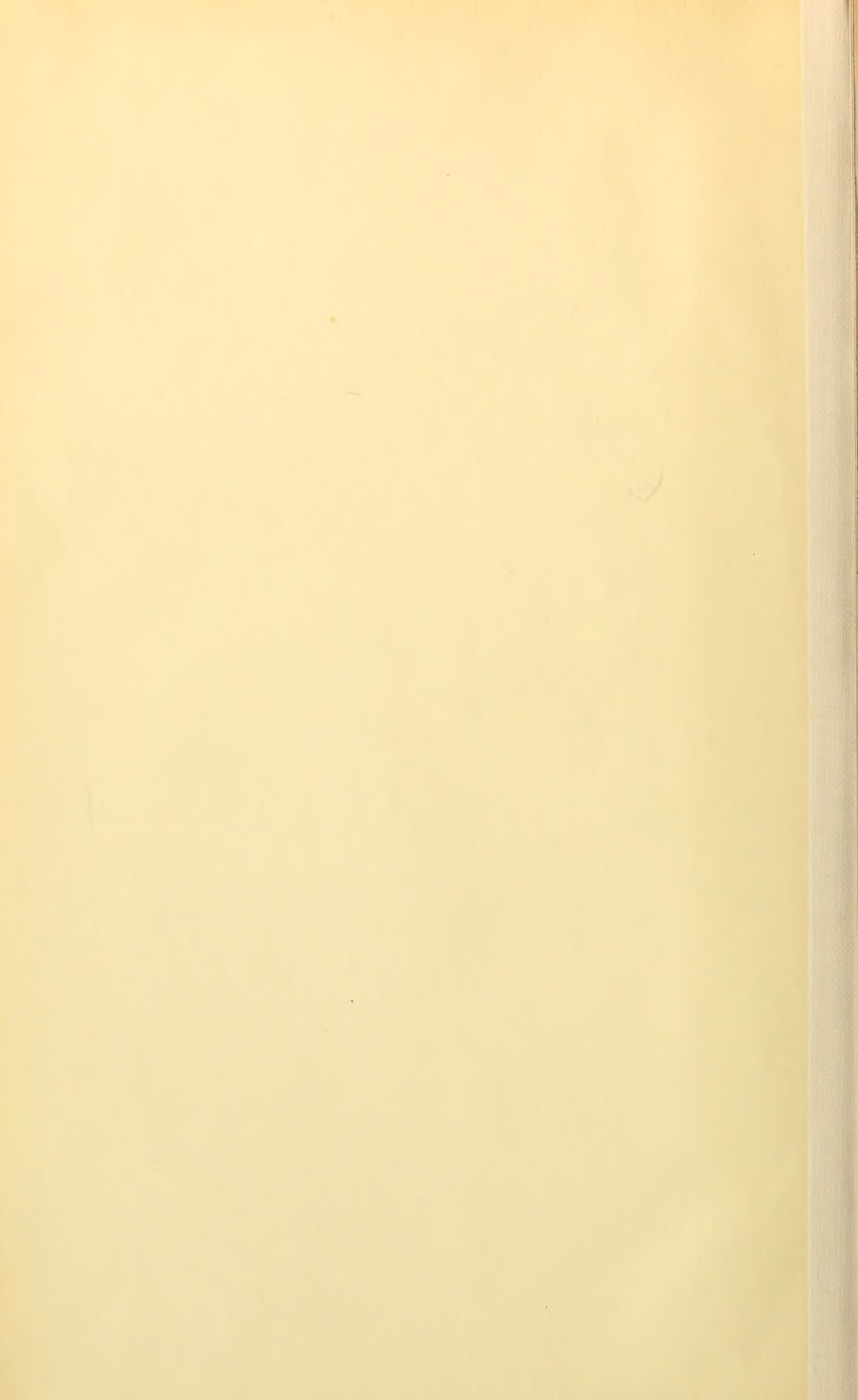
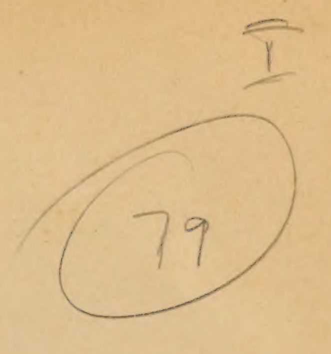


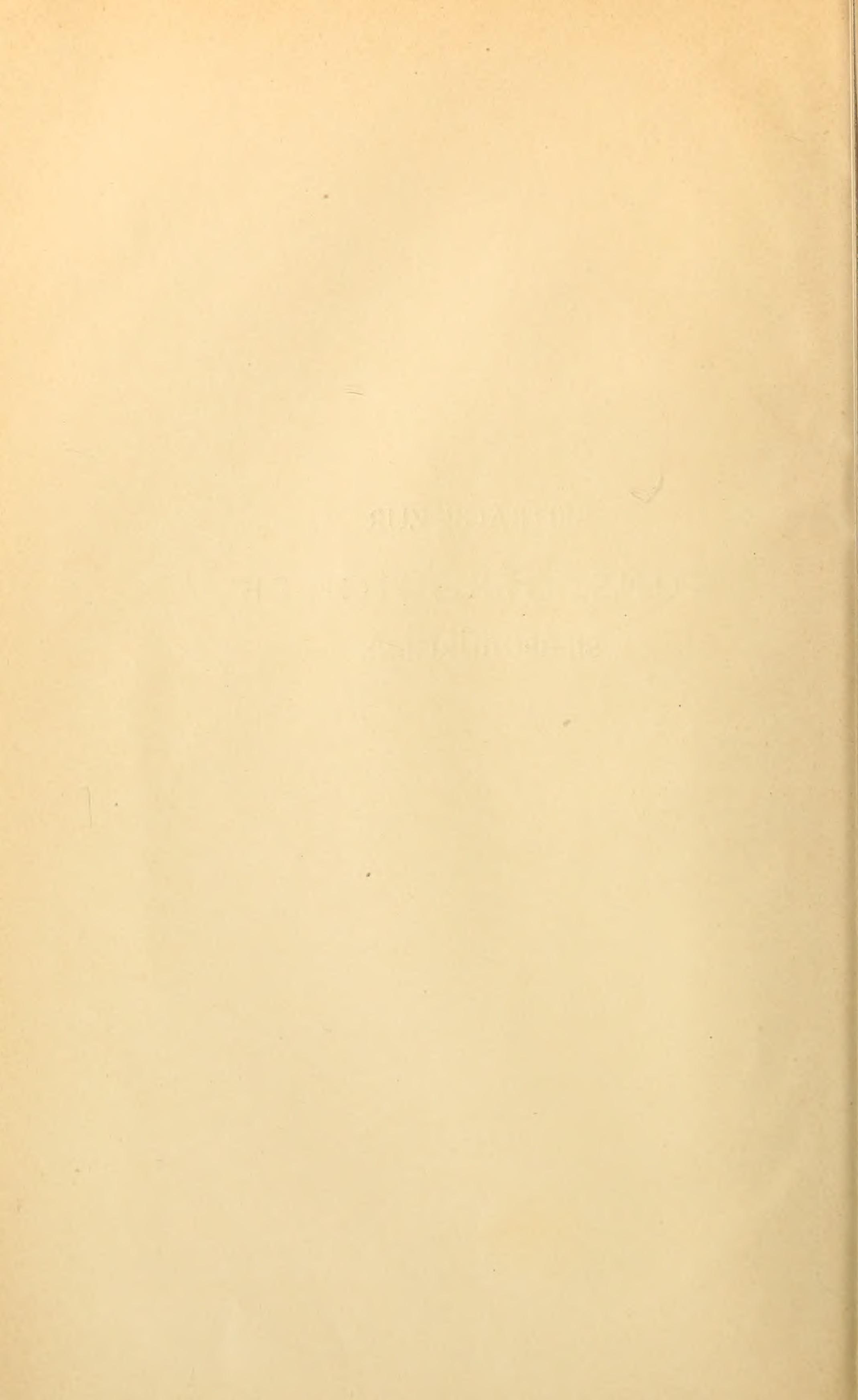




BEITRÄGE ZUR

KUNSTGESCHICHTE

SIEBENBÜRGENS



STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
170. HEFT.

BEITRÄGE ZUR KUNSTGESCHICHTE SIEBENBÜRGENS

VON

DR. **VICTOR ROTH**

MIT 115 ABBILDUNGEN AUF 61 TAFELN



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1914

Inhalt.

Verzeichnis der Tafeln.



VORWORT.

Die hier zu einem Bande vereinigten „Beiträge zur Kunstgeschichte Siebenbürgens" sind in den letzten Jahren zum größeren Teil in magyarischen Fachzeitschriften erschienen, die im Inhaltsverzeichnis namhaft gemacht wurden. Für das freundliche Entgegenkommen, mit der die betreffenden Redaktionen den Abdruck in deutscher Sprache und die Benützung der Klischees gestatteten, sei auch an dieser Stelle bester Dank gesagt. Die Berechtigung zu dieser Veröffentlichung möge in dem Material selbst erblickt werden, das seines Reichtums halber auf Beachtung rechnen darf. Ebenso, wie ich hier meine eigenen kleineren Arbeiten der deutschen Wissenschaft übergebe, beabsichtige ich im „Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde" in einer übersichtlichen Darstellung: „Die siebenbürgisch-kirchliche Kunst in der magyarischen Forschung" alles zusammenzutragen, was seit der Begründung der ungarländischen Kunstgeschichte über die Denkmäler der Deutschen in Siebenbürgen von ungarischen Gelehrten geschrieben worden ist. Das Erscheinen dieser Publikation kann ich für das nächste Jahr in sichere Aussicht stellen.

Indem ich dem Verlage für die sorgsame typographische Ausstattung meine Anerkennung ausspreche, bitte ich um wohlwollende Aufnahme dieses Buches.

Hermannstadt, im September 1913.

Dr. VICTOR ROTH.



I.

Die Malmkroger Kirche und ihre Kunstschätze.

Einer der Orte Siebenbürgens, die für die siebenbürgische Kunstgeschichte eine ganz besondere Bedeutung in Anspruch nehmen können, ist Malmkrog im Groß-Kokler Komitat. Die Geschichte des Ortes selbst zu geben, gehört, so interessant eine solche Aufgabe auch wäre, nicht in den Rahmen dieser Untersuchung, trotzdem wird die Illustration unseres Themas ein Abschweifen auch auf das Gebiet der rein historischen Fragen notwendig machen. Denn daß inmitten einer Jobbagyengemeinde eine außergewöhnlich große und selten reich geschmückte und ausgestattete Kirche gebaut wurde, ist an sich schon eine Tatsache, die der Erklärung bedarf und diese kann nur aus den eigenartigen Verhältnissen, die zwischen der untertänigen Gemeinde und dem Grundherrn bestanden, geschöpft werden. Ebenso ist der Umstand, daß die keinesfalls von den Sachsen allein erbaute Kirche, trotzdem die Grundherren, die ohne Frage Miteigentümer der Kirche gewesen sind, zum reformierten Glauben übergetreten waren, dennoch in den ausschließlichen Besitz der Glaubensgenossen ev. Augsburgischen Bekenntnisses überging, kulturhistorisch ebenso lehrreich wie reformationsgeschichtlich.

Auf dem Rande eines steil in das Tal abfallenden Plateaus erhebt sich nach Westen von einem Bergzug flankiert die Kirche, von der aus einer einfachen Ringmauer und Basteien bestehenden Kirchenburg umgeben.

Das Kirchengebäude selbst ist ein Bau der Spätgotik, doch nimmt er als solcher eine völlig isolierte Stellung ein. Die Anlage besteht aus dem dreiseitigen polygonen Chor, dem Mittelschiff mit zwei niedern Seitenschiffen und aus dem Turm, dessen Erdgeschoß die Eingangshalle enthält. Die Westfront des Turmes ist in die Westfassade der Kirche einkomponiert. Eigenartig ist nun zunächst die Erscheinung, daß die Seitenschiffe nicht eingewölbt sind und daß das Mittelschiff mit einer geraden Decke überführt ist, was an gotischen Kirchen sehr selten anzutreffen ist. Während wir für die eines Gewölbes ermangelnden Seitenschiffe keine Erklärung vorbringen können, glauben wir den Grund für die flache Decke des Hauptschiffes in der Anlehnung an den Typus der dreischiffigen romanischen Basilika zu erkennen. Daß hier in der Tat, worauf auch die im Erdgeschoß des Turmes gelegene Eingangshalle hindeutet, eine nur in der Choranlage und in den einzelnen Bauformen, den Maßwerken und den Spitzbogen betonte Gotisierung eines romanischen Baugedankens vorliegt, zeugt von der außergewöhnlichen Lebenskraft, die der romanischen Basilika in Siebenbürgen innegewohnt hat. Wenn wir es auch nicht in Abrede stellen können, daß die konstruktiven Gedanken der romanischen Architektur in Siebenbürgen eine leicht erklärliche Dürftigkeit in der Anlage und in der Dekoration aufweisen, so tritt dennoch gerade in ihr eine selbständige Lösung der Bauaufgabe, ein eigener künstlerischer Gedanke zutage. Wenn wir auch diesen Gedanken nach seinem künstlerischen und ästhetischen Gewicht nicht überschätzen, an und für sich genommen war die Schaffung eines eigenen Typus wenn auch auf einer überkommenen Grundlage doch eine künstlerische Tat. Diese Tat aber bestand darin, daß die Vorlage der Hirsauer Bauschule dahin abgeändert wurde, daß sich aus der zweitürmigen Anlage eine eintürmige entwickelte und die Eingangspforte, die dort zwischen die beiden Türme versetzt war, hier in das Turmparterre zu liegen kam. Diese ganze Vereinfachung war dadurch hervorgebracht worden, daß schon in den romanischen Kirchen des Königsbodens der

Keim zu dem später so reich ausgebildeten System der fortifizierten Verteidigungskirche vorhanden war, indem der alte Wehrturm, der sog. donjon der Bauernburg, mit der Bestimmung, auch als Glockenturm zu dienen, in den Organismus der Basilika mit hineinbezogen wurde. Wenn auch in einzelnen Fällen an dem Hirsauer Typus strenger festgehalten wurde, so an den Kirchen in Mönchsdorf und Michelsberg, wenn auch einzelne Kirchen des Turmes überhaupt entbehren und die Kirche in Neppendorf als Kreuzkirche eine Sondererscheinung bildet, so gehören der eintürmigen Basilika dennoch die meisten romanischen Kirchenbauten in Siebenbürgen an [1]. Wie tief der hier zugrunde liegende Baugedanke in dem Stilbewußtsein jener Zeit wurzelte, beweist eben der Umstand, daß sich die gotische Arkadenbasilika überaus enge an das romanische Vorbild anschloß, allerdings mit der Abänderung, daß die flache Holzdecke des Mittelschiffes, an einzelnen Bauten des Uebergangsstils, so in Mühlbach noch festgehalten, durch das Gewölbe ersetzt wurde. Einzig und allein in Malmkrog wurde die flache Holzdecke nicht aufgegeben, und wenn wir nochmals darauf hindeuten, daß auch die Seitenschiffe eine flache Holzdecke gehabt haben, so ist damit das Außergewöhnliche dieser Kirchenanlage hinlänglich hervorgehoben. Von den Besonderheiten dieser Kirche erwähnen wir noch, daß der Aufgang zu dem Aufboden der Kirche auf einer Wendeltreppe erfolgte, die in einem runden Türmchen angebracht war, das sich an der Ecke zwischen Sakristei und Chor auf der Nordseite der Kirche erhebt.

Der Eingang in die Kirche erfolgte früher durch das Portal in der Westfront des Turmes. Aus einem harten Sandstein gearbeitet und mit Krabben und einer Kreuzblume geschmückt, stellt sich diese Steinmetzarbeit in die Reihe der besten Werkstücke der Gotik, die wir an siebenbürgischen Kirchen besitzen, trotzdem gerade die Laubbossen auf dem Rücken des obersten

[1] Vgl. Roth: Zur Charakteristik der romanischen Kirchenarchitektur in Siebenbürgen. Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde. XXXIV (1911). S. 33ff.

Bogens eine merkwürdig weiche, ja verschwommene Stilisierung verraten. Heute ist der Sockel des Portals in der Schuttanhäufung und Terrainerhebung vergraben und auch die im Parterre des Turmes gelegene Eingangshalle ist durch ein wohl aus Sicherungsgründen eingebautes Gewölbe und durch Vermauerung der einzelnen Oeffnungen, durch die man in das Mittelschiff und in die beiden Seitenschiffe gelangen konnte, seiner ursprünglichen Bestimmung entzogen worden. Die gewissermaßen in horizontaler Richtung halbierte Eingangshalle dient gegenwärtig als Keller, in den man durch eine kleine Türöffnung aus dem Mittelschiff her gelangen kann.

Heute bilden den Zugang in die Kirche zwei auf der Nord- und der Südseite gelegene Nebenportale. Tritt man in die Kirche ein, so wird man zunächst durch die Arkadenreihe, die die Verbindung der Schiffe untereinander herstellen, überrascht. Obwohl die Pfeiler und Spitzbogen ganz glatt gehalten sind, so zeigen die Verhältnisse und die Führung der Bogen eine solche Vollendung, daß man dem unbekannten Architekten ungeteilte Bewunderung entgegenbringen muß. Unter den siebenbürgischen Kirchen gibt es wohl keine einzige, an der mit einem gleich geringen Aufwand von Mitteln eine gleichartig harmonische künstlerische Wirkung hervorgebracht worden wäre.

Das Chor ist mit einem Kreuzgewölbe überführt, dessen Rippen einfach profiliert sind. Der Schlußstein über dem Altar zeigt das Apaffiwappen, den mit Trauben geschmückten Helm, mit der in Majuskeln verfaßten Inschrift:

GEN(tile) SCVTVM APPAE[1].

Dagegen ist der Schlußstein des Chorquadrates mit einem menschlichen Antlitz, das von einem Blattgewinde umgeben ist, geschmückt. Dort, wo die Rippen des Chorhauses mit denen des Chorquadrates zusammentreffen und an den Längsseiten der Chor-

[1] Vgl. Szádeczky Lajos: Az Apaffiak sirboltja és hamvai. (Grab und Asche der Apaffi). Századok. 1909.

wand aufsetzen, befindet sich ein Baldachin, unter dem auf einer Konsole in einer Mauernische eine Heiligenfigur stand. Derartige Heiligenfiguren gab es zwei, doch hat sich hiervon keine einzige erhalten. Es ist dies der einzige Fall an siebenbürgischen Kirchen, daß Heiligenfiguren, auf diese Art, an die nur die Pfeilerstatuen im Chor der Kirche zu Mühlbach erinnern, aufgestellt wurden. Die übrigen Rippen ruhen auf einfach modellierten Konsolen.

Die Unregelmäßigkeiten des Grundrisses, die wir auch an dieser Kirche wahrnehmen, bilden keine außergewöhnliche Erscheinung. Die gesamte Länge des Gebäudes beträgt im Lichten von dem inneren Rand des Portals bis zur Chorwand gemessen 36,24 m, wovon auf das Chor 9,68 m und das Hauptschiff 23,14 m entfallen. Die Breite des Chors beträgt 5,75 m, die des Mittelschiffes, zwischen den beiden mittleren Pfeilern gemessen, 5,80 m, die Breite der Seitenschiffe variiert zwischen 3,29 m und 2,73 m.

Besondere Beachtung verdienen die Maßwerke der Fenster im Chor. Während nämlich der auch in Siebenbürgen, so viel wir wissen, ohne Ausnahme befolgte Gebrauch das Maßwerk in dem Bogenfeld der Fensteröffnung ohne wagerechten Trennungsbalken direkt mit dem oder mit den Fensterpfosten verband, wird hiervon an den Malmkroger Fenstern Abstand genommen. Hier bildet nämlich die Maßwerkfüllung im Bogenfeld des Fensters mit einem horizontalen Balken eine stilistische Einheit. Da es nicht gelungen ist, auch an außersiebenbürgischen Kirchenbauten ein Analogon für diese Form zu finden, so dürfen wir wenigstens vorläufig in diesen Maßwerken eine singuläre Erscheinung sehen.

Die Elemente, aus denen sich die Maßwerke der Fenster zusammensetzen, sind Drei- und Vierpässe. Als viertes gesellt sich zu diesen Fenstern ein Rundfenster in der Südwand des Langhauses, das ebenfalls mit dem Motiv des Vierpasses geschmückt ist. Das Langhaus der Kirche erhält sein Licht nur durch die kleinen Fenster des Obergadens, in denen sich das einfache Maßwerk zum Teil noch erhalten hat. Links vom Altar ist in die nördliche Chorwand die Sakramentsnische eingelassen. Zu ihrem

Schmuck dient ein Baldachin, unter dem sich das Flachrelief einer Kreuzigung erhebt. Es mag hervorgehoben werden, daß das eiserne Gittertürchen, mit dem die Sakramentsnische geschlossen werden kann, alte Originalarbeit ist, die mit ihren Rosetten und der abwechslungsreichen Anordnung der Stäbe von einem lebhaften Empfinden für das dekorativ Wertvolle spricht[1].

Aus dem Chor gelangt man durch eine ebenfalls in der Nordmauer gelegene spitzbogige Türe in die Sakristei. Ein einfaches wagrecht abgeschnittenes, vergittertes Fenster läßt nur spärliches Licht in diesen Raum eindringen, in dem eine große Epoche der siebenbürgischen Geschichte ihr Ende gefunden hat. In der schmucklosen Krypta, die sich unter dem engen Raum dieser Sakristei ausbreitet, ruhte der siebenbürgische Fürst Michael Apaffi I. († 1690) und seine Gemahlin Anna Bornemisza († 1688) und in der Sakristei selbst lagen die Särge des letzten Fürstenpaares von Siebenbürgen, Michael Apaffis II. († 1713) und seiner Gemahlin Katharina Bethlen († 1724), bis sie in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts in Gegenwart des Malmkroger Pfarrers Weber ebenfalls an die Seite der in der Gruft Schlummernden gebettet wurden. Der Eingang in die mit einem einfachen rippenlosen Kreuzgewölbe überführte Sakristei wird mit einer Türe aus Tannenholz verschlossen, die ebenso wie ihre Beschläge noch der Gotik angehört. Sie war mit einem Ornament aus großen Blumen in Leimfarben bemalt, wovon sich noch deutliche Spuren erhalten haben. Der Zugang zu der Gruft, die offenbar erst nachträglich und zwar damals, als Anna Bornemisza auf Wunsch des Fürsten in der Malmkroger Kirche beigesetzt wurde, angelegt wurde, erfolgte nicht aus der Sakristei selbst, sondern auf einer Treppe, die aus dem nördlichen Seitenschiff durch eine Oeffnung in das Grabgewölbe hinabführte. Im Bedarfsfalle wurde die zugeschüttete Treppe freigelegt und der vermauerte Türstock aufgebrochen.

[1] Vgl. Roth: Csucsives szentségtartó fülkék és házacskák Erdélyben. (Gotische Sakramentsnischen und Sakramentshäuschen in Siebenbürgen.) Archaeologiai Értesitő. XXX (1910). S. 220 ff.

So kam es, daß selbst in der lokalen Tradition die Erinnerung an das Vorhandensein der Fürstengruft unterhalb der Sakristei unserer Kirche geschwunden war. Auf Grund archivalischer Forschungen ist es Professor Dr. Ludwig Szádeczky gelungen, die Gruft aufzudecken und die Gebeine der beiden letzten siebenbürgischen Fürstenpaare aufzufinden. Heute harren die sterblichen Ueberreste der beiden Fürsten Apaffi und ihrer Gemahlinnen der definitiven Beisetzung in einer in Klausenburg zu errichtenden Gruft.

Der Zugang in die Kirche vermittelt gegenwärtig das eine der beiden Seitenportale, eine spitzbogige Pforte auf der Südseite der Kirche, der wohl im 18. Jahrhundert eine kleine Eingangshalle vorgebaut wurde. Die Türe ist mit schmiedeeisernen Bändern beschlagen, deren Zeichnung deutlich die Formen der Gotik bewahrt hat, worauf schon die in Lilien auslaufenden Enden hinweisen. Lehrreich ist die Tatsache, daß in diesen Beschlägen das gotische Vorbild eine Vergröberung im Sinne der Bauernkunst erfahren hat. Diese Aufnahme eines Motivs durch die Volkskunst hat gerade in den Türbeschlägen in Siebenbürgen einen eigenen Stil geschaffen, dessen Grundlagen wir zwar noch erkennen, dessen Ausgestaltung und weite Verbreitung aber als siebenbürgische Spezialität betrachtet werden darf. Wir finden derartige Beschläge auch an den Kirchen in Schönberg, Kreisch (jetzt im Schäßburger Museum), Kirtsch, Rauthal, Hermannstadt, Neudorf im Groß-Kokler Komitat und sonst noch oft[1].

Die Pforte auf der Nordseite des Langhauses wird heute nicht mehr benutzt.

Nimmt die Malmkroger gotische Basilika schon zufolge ihrer architektonischen Eigenart innerhalb der siebenbürgischen Architekturgeschichte einen bevorzugten Platz ein, so wird ihre Bedeutung noch dadurch gesteigert, daß sich in ihrem Chor alte Wandgemälde in einem Umfang erhalten haben, der in Sieben-

---

[1] Vgl. Roth: Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen. Straßburg 1908. S. 34 f.

bürgen ohnegleichen dasteht[1]. Es kann wohl heute als ein sicheres Ergebnis der Forschung angesehen werden, daß die Schmückung des Kircheninnern mit Bildern aus der Heiligengeschichte und aus der Legende eine ständige Erscheinung der Gotik auch in Siebenbürgen gewesen ist. Zum mindesten darf man den Ausspruch wagen, daß es in Siebenbürgen mehr Kirchen gegeben hat, die in ausgedehntem Maße mit Wandgemälden geschmückt waren, als solche, die auf dieses hervorragende und aus echt mittelalterlichem Geist fließende Dekorationsmittel Verzicht geleistet haben. Wir erinnern nur an die mehr oder weniger gut erhaltenen, bezw. bezeugten Reste gotischer Wandgemälde in Hermannstadt, Klausenburg, Kronstadt, Mediasch, Schäßburg, Mühlbach, Trappold, Heltau, Hamruden, Durles, Kirtsch, Mortesdorf, Birthälm, Derzs, Taterloch, Bistritz, Bogeschdorf. Wenn auch das Kronstädter Fresko über der östlichen Pforte auf der Südseite der Schwarzen Kirche trotz seiner mangelhaften Erhaltung rein künstlerisch genommen auf der höchsten Stufe steht und die Hermannstädter Kreuzigung des Johannes von Rosenau aus dem Jahre 1445 nicht nur zufolge ihres Umfanges und ihres trotz einer im 17. Jahrhundert durch den Maler Hermann vorgenommenen Restauration guten Erhaltungszustandes, sondern auch durch die unleugbare Reife der künstlerischen Persönlichkeit ihres Meisters eine über die Grenzen des Ungarlandes hinausgehende Berühmtheit wohl verdient, so sind dennoch die Malmkroger Fresken in der Geschichte der ungarländischen, besonders aber der siebenbürgischen Malerei mit an erster Stelle zu nennen. Trotzdem uns nur ein Teil dieser Bilder erhalten geblieben ist, so bietet der Blick in das Chor Gelegenheit, eine Ahnung wenigstens von der Wirkung zu erlangen, die eine vollständig mit Bildern ausgemalte mittelalterliche Kirche auf den Beschauer ausgeübt haben mag. Nicht nur die im Orte noch lebendige Ueberlieferung, sondern auch die deutlich durch

[1] Vgl. Roth: Die Freskomalereien im Chor der Kirche zu Malmkrog. Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde. XXVI (1903). S. 49 ff.; S. 91 ff.; S. 109 ff.; S. 125 ff.; S. 141 ff

die Tünche durchscheinenden Umrisse von Gestalten, Köpfen und Heiligenscheinen, sowie geringe Reste besonders an der Nordseite der Kirche belehren uns darüber, daß das ganze Kirchengebäude innen und außen vollständig mit Gemälden bedeckt gewesen ist. Bis zum Jahre 1882 waren die Fresken im Chor in ihrem vollen Umfang sichtbar, doch sind sie in diesem Jahre bis auf eine Höhe von ungefähr drei Metern übertüncht worden.

Bevor wir zu der Beschreibung und Würdigung dieser Wandbilder übergehen, muß die Frage nach dem Alter der Kirche und damit auch die Frage nach dem Alter der Gemälde selbst beantwortet werden. Diese Aufgabe wird nun durch den Umstand wesentlich erleichtert, daß sich unter den zahlreichen eingekratzten Inschriften älteren und neueren Datums an der südöstlichen Wand des Chorpolygons in den Charakteren der gotischen Kursivschrift die von der Hand eines Wallfahrers herrührende Aufzeichnung vorfindet: „anno domini millesimo quadringentesimo quinto . . . dominus Nicolaus . . . exstitisset dampnum". Daraus geht nun unzweifelhaft hervor, daß die Kirche schon 1404 ausgemalt und daß sie jedenfalls schon eine geraume Zeit vorher aufgeführt worden war. Ein bestimmtes Erbauungsjahr für dieses Gotteshaus anzugeben sind wir bei dem Mangel jedweder urkundlichen Nachrichten nicht imstande. Wenn wir deshalb bei der Datierung die nötige Vorsicht walten lassen, so dürfen wir auch mit Rücksicht auf die Kostüme, in die die Gestalten unserer Bilder gekleidet sind, die Behauptung aufstellen, daß die Kirche samt ihren Gemälden dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts ihre Entstehung verdankt. Dabei aber halten wir es nicht für ausgeschlossen, daß das Alter unseres Baues um ein bis zwei Jahrzehnte höher angesetzt werden kann.

Die Stoffe, die den Darstellungen der Malmkroger Bilder zugrunde liegen, sind der Bibel, der Legende und der Zeitgeschichte entnommen.

Die biblischen Bilder unter den Malmkroger Bildern behandeln das Leben Jesu von der Verkündigung Mariä bis zur Auf-

erstehung Jesu in zusammen fünfzehn Einzelbildern. Von einer chronologischen Nebeneinanderreihung der einzelnen Szenen ist zum Teil Abstand genommen worden, ebenso hat der Künstler einzelnen Darstellungen eine größere Fläche eingeräumt als andern.

Der Zyklus, der schon seinem Umfange nach Beachtung verdient, beginnt im westlichen Felde des Gewölbes über dem Chorquadrat mit der Darstellung der Verkündigung Mariä. Auf einem Thronsessel mit Baldachin sitzt Maria mit gekreuzten Armen und vor ihr kniet in halb sitzender Stellung der Erzengel Gabriel in langem weißem Gewande. Seine Haare werden von einem Band zusammengehalten, seine Flügel ruhen. Die rechte Hand ist erhoben und in der linken hält er ein Spruchband, auf dem in gotischen Minuskeln die Worte zu lesen stehen: ave maria. In den Wolken wird Gottvater sichtbar. Er hat weißes Haupt- und Barthaar und mit beiden Händen hält er Maria das nackte Jesuskindlein entgegen, das ein Kreuz geschultert trägt. Ihm voraus fliegt in der Gestalt einer Taube der hlg. Geist. „Es erscheint demnach das Bild der Verkündigung Mariä in Verbindung mit einer Darstellung der Dreifaltigkeit, wobei der Maler jedenfalls von der Absicht geleitet wurde, das Mysterium der Verkündigung und die göttliche Abstammung des Heilands anschaulich zu machen. Er erblickte im Geheimnis von der Verkündigung Mariä ganz im Geiste und in der Denkweise seiner Zeit gleichzeitig die Offenbarungstatsache der Trinität“ [1]. Wir erinnern daran, daß auf Verkündigungsbildern italienischer Meister Gottvater und der heilige Geist häufig anzutreffen sind. Auch ist „namentlich die im Mittelalter oft vorkommende Art, die überschattenden Strahlen durch ein Heilandseelchen, das vom himmlischen Vater ausgeht, zu teilen — offenbar um das Geheimnis der Trinität den Beschauern noch deutlicher vor Augen zu führen“ frühzeitig angewendet worden [2]. In bezug auf den Thronsessel, auf dem

[1] Roth, a. a. O., S. 94.

[2] Detzel: Christliche Ikonographie. Freiburg 1894. Bd. I. S. 170.

Maria sitzt, sei darauf hingewiesen, daß der Künstler das Motiv desselben in siebzehn Bildern variiert. Die Hälfte dieser aus Sitzbank und Baldachin bestehenden Throne ist in gotischen Formen gehalten.

Auf der nördlichen Seite desselben Gewölbefeldes finden wir die Darstellung der Geburt Christi. Im Gegensatz zu dem vorigen Bilde ist dieses Gemälde ohne alle mystischen Beigaben behandelt. Unser Meister beschränkt sich darauf die Szene mit den typischen Motiven seiner Zeit wiederzugeben. So liegt denn Maria, das Haupt mit einem Tuche umhüllt, halb emporgerichtet auf einem schmucklosen Lager, dessen weißes Linnen auf den Erdboden herabreicht. Im Hintergrunde erhebt sich der Stall, dessen Schindeldach auf Stäben ruht und dessen Wände aus Ruten geflochten sind. Zur Seite Marias ist die Wehmutter mit dem Herrichten des Bades für das neugeborene Kind beschäftigt. Maria taucht, wie prüfend, ihre rechte Hand in das Wasser der Wanne, deren Form auffallend an die heute noch im Gebrauche stehenden siebenbürgischen Waschwannen erinnert. Daß auf dieser Szene Josef, mit einem Mantel und einer spitzen Pelzmütze bekleidet, ebensowenig fehlt, wie Ochs und Esel im Stalle, kann den Kenner der mittelalterlichen Bilderkreise nicht wunder nehmen [1]. Liebenswürdig naiv ist es aber, wenn Josef das nackte Jesuskind auf den Knieen hält. Nach dem Pseudo-Matthäusevangelium wären wir berechtigt in der Wehmutter unseres Bildes die ungläubige Hebamme Salome zu erkennen, die sich von der wunderbaren Geburt des Heilandes handgreiflich überzeugen wollte [2], doch ist es möglich, daß der Künstler sich einfach an die traditionelle Darstellung der Szene gehalten hat, d. h. daß er den Vorgang vermenschlichte, indem er ihn aus seinem profanen Gesichtskreis heraus schuf.

Die chronologische Folge unterbrechend reiht sich an die

---

[1] Vgl. Jesaias 1, 3. — Habakuk 3, 2. — Detzel, a. a. O., Bd. I. S. 182 f.

[2] Vgl. Detzel, a. a. O., Bd. I. S. 183.

Geburt Christi im nördlichen Gewölbefeld das Bild der Darstellung im Tempel. Auf dem Altar, hinter dem sich ein Aufbau in runden und spitzen Formen erhebt, steht das Jesuskind. Ihm zur Seite erblicken wir mit dem spitzen Judenhut auf dem Haupte im langen Talar den weißbärtigen Simeon und auf der rechten Seite des Jesuskindes Maria. Hinter Maria steht eine Frau ohne Heiligenschein. Daß Josef fehlt, ist auffallend. Das Tuch, das Josef über seine Hände ausgebreitet hält, ist ein uraltes Inventarstück auf Gemälden der Darstellung im Tempel. Wir finden es schon auf einem Bilde des Codex Egberti, auf einem aus dem 13. Jahrhundert stammenden Reliquiarium im Vatikanischen Museum[1], auf einem Gemälde des Meisters von St. Severin[2], und schließlich auf einem Gemälde des Malmkroger Altars selbst. Es mag sein, daß das „Motiv . . . aus jenem kindlichen Geiste des Zeitalters entsprang, der auch in äußern Mitteln und Andeutungen die Göttlichkeit Christi im Gegensatz zum Menschentum seiner Umgebung hervortreten lassen wollte“[3].

In demselben Gewölbefeld sind die Weisen aus dem Morgenland dargestellt. Die Komposition ist überaus einfach gehalten. Maria sitzt auf einem Thronsessel mit dem kleinen Jesus auf den Knieen. Zu ihrer Rechten hat sich Josef niedergelassen. Kostüm und Portrait sind aus dem Geburtsbilde übernommen. Die drei Weisen aus dem Morgenlande sind in lange Gewänder mit einfachem Faltenwurf gekleidet; einer von ihnen überreicht knieend seine Gabe, nach der das Jesuskind in kindlichem Verlangen greift. Wir dürfen in solchen herzlichen Zügen einer primitiven Kunst ein Zeugnis dafür erkennen, wie unser Meister sich in den Geist und die Stimmung seiner Darstellung hineinzudenken vermochte.

Mit diesem Bilde bricht die Reihe der Schilderungen aus

---

[1] Ebenda S. 199.

[2] s. die Abbildung bei Janitschek: Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890. S. 238.

[3] Roth, a. a. O., S. 96.

der Kindheit Jesu ab und der Maler wendet sich der Darstellung der Passionsgeschichte zu. Er beginnt mit der Fußwaschung, deren Darstellung sich an der Nordwand des Chores in der rechten oberen Hälfte vorfindet. Im Vordergrunde kniet der Heiland vor Petrus, indessen die übrigen Jünger den Hintergrund ausfüllen. Aus der dramatischen Bewegung ihrer Gestalten, sowie aus der Haltung ihrer Hände spricht Verwunderung über die Selbsterniedrigung des Heilandes. Offenbar schwebte dem Maler die Petrusfrage vor: „Herr, solltest du mir die Füße waschen?“ (Joh. 13, 6). Da Christus im ganzen Gewande, mit dem Handtuch über der Schulter, dessen Ende nach rückwärts in der Luft wehen, erscheint, so ist die Bibelstelle (Joh. 13, 4), nach der die Fußwaschung nach Ablegung der Kleider und Umgürtung mit einem Schurze vorgenommen wurde, unberücksichtigt geblieben.

Den Wandraum rechts von diesem Bilde hat der Künstler mit der Darstellung des heiligen Abendmahls geschmückt. Um einen runden Tisch sitzt der Heiland mit seinen Jüngern. Gebärden und Haltung der Jünger deuten darauf hin, daß der Augenblick festgehalten wurde, den Johannes (13, 22) in die Worte faßte: „Da sahen sich die Jünger untereinander an, und ward ihnen bange, von welchem er redete“ und Matthäus (26, 22) in die Worte: „Und sie wurden sehr betrübt und hoben an, ein jeglicher unter ihnen und sagten zu ihm: Herr bin ichs?“ Bezeichnend ist es, daß Judas allein ohne Heiligenschein dargestellt ist. Auf dem Tisch liegen in einer Schüssel Fische und geflochtenes Gebäck, das in seiner Form einem Festtagsgebäck, dem sog. „Stritzel“ ähnlich sieht. Was die Fische anbelangt, so finden sie sich schon auf einem Mosaik mit der Darstellung des hlg. Abendmahls zu S. Apollinare in Ravenna, das noch dem 6. Jahrhundert angehört. Mit Bezug auf dieses Bild sagt Detzel[1]: „Wir haben hier also noch einen Anklang an die symbolische Darstellungsweise der heiligen Eucharistie, wie sie in den Katakomben angetroffen wird.

---

[1] A. a. O., S. 334.

Die Fische gerade geben den Beweis, daß hier nicht das Passah- sondern das eucharistische Mahl vorgeführt ist". „Fisch und Brot bezieht sich auf die wunderbaren Brotvermehrungen (Joh. 6, 1—15; Matth. 14, 19—21; 15, 32—38) oder auf das Mahl der sieben Jünger nach der Auferstehung (Joh. 21, 1—13), symbolische Darstellungen des eucharistischen Mahles, des Tisches des Herrn[1]". Trotzdem wagen wir nicht zu entscheiden, ob unser Meister tatsächlich die eucharistische Idee des Abendmahls im Auge gehabt und ob er mit Bewußtsein symbolisieren wollte, als er die Fische auf sein Abendmahlsbild mahlte, oder ob „er fern von mystischen und transzendenten Meditationen in den typologischen Bilderkreis seiner Zeit hineingriff"[2].

Das nächste Gemälde auf derselben Chorseite in dem oberen Felde der zweiten Wandfläche ist ein Doppelbild, denn es wird auf ihm sowohl Jesus auf dem Oelberg mit den schlafenden Jüngern, als auch Verrat und Gefangennahme Jesu dargestellt. Jedenfalls ist die trennende Querleiste, mit der die einzelnen Szenen der Malmkroger Zyklen sonst voneinander getrennt wurden, nur mit Rücksicht auf den knappen Raum fortgeblieben. Ein Bedenken, es könnte die unmittelbare und ungetrennte Nebeneinanderstellung die Wirkung und Geschlossenheit der Bilder beeinträchtigen, hat unser Maler offenbar nicht empfunden.

Das Wandgemälde mit der Darstellung des Heilands am Oelberg zeigt uns oben im Bilde den betenden Jesus und unten drei schlafende Jünger. Petrus und Johannes sind an der Aehnlichkeit mit den gleichbenannten Gestalten auf den vorigen Bildern wiederzuerkennen. In den Wolken erscheint Gott selbst, und auf dem Felsen steht der Leidenskelch. Die Komposition ist ganz im Schema der Ueberlieferung aufgebaut. Wir erinnern nicht nur an das Wandbild gleichen Gegenstands im Kreuzgang zu Brixen[3], sondern auch an die beiden Stein-

[1] Detzel, a. a. O., Bd. I, S. 24.
[2] Roth, a. a. O., S. 111.
[3] Detzel, a. a. O., Bd. I, S. 353.

reliefs an der Hermannstädter und Mühlbächer ev. Stadtpfarrkirche [1] und auf die gestickte Darstellung der Klosdorfer Casula im Schäßburger Museum.

Daß auch auf dem Malmkroger Bilde Verrat und Gefangennahme, trotzdem es ja zeitlich nacheinander folgende Handlungen sind, in eine Szene zusammengezogen wurden, dafür bot der seit langer Zeit gerade bei der Darstellung dieser Gegenstände übliche Gebrauch das Vorbild. Für den Kenner früh- und spätmittelalterlicher Malerei braucht es nicht besonders hervorgehoben zu werden, daß es sich bei der Zusammenfassung dieser beiden Vorgänge zu einer Szene nicht um eine Erfindung unseres Malers handeln kann. Als frühes Beispiel ist ein Mosaik in S. Apollinare zu Ravenna zu nennen [2]. Die Ursache für die Kontraktion der Szenen lag in dem Wesen der dramatischen Handlung, die die Phantasie des Künstlers beeinflussen mußte.

Während Jesus mit der rechten Hand dem vor ihm knieenden hohenpriesterlichen Knecht Malchus das Ohr anheilt, wird er von Judas geküßt. Mit spitzen Judenhüten auf dem Haupte und mit langen Spießen in den Händen erscheinen die Knechte. Einer von ihnen greift den Petrus an, indem er ihn mit der rechten Hand festhält und mit der Linken zum Schlage gegen ihn ausholt. Im Hintergrund erblicken wir die Stadt Jerusalem, die freilich nur durch einen Torturm angedeutet wird.

Das nächste Passionsbild finden wir ebenfalls an der nördlichen Chorwand auf dem dritten Wandfeld. Es stellt Christus vor seinen Richtern dar. Jesus wird von den Kriegsknechten vorgeführt. Mit gesenkten Händen steht er vor dem Richterstuhl, auf dem Annas und Kaiphas nebeneinander sitzen. Kaiphas spricht mit lebhaften Gebärden auf Christus ein, indes Annas mit der gespaltenen Kopfbedeckung des Hohenpriesters auf dem Haupte im Begriffe steht, seine Kleider zu zerreißen. Als Beweis

---

[1] s. die Abbildung bei Roth: Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen. Straßburg 1906. Tafel XII.

[2] s. die Abbildung bei Detzel, a. a. O., Bd. I. S. 359.

wie tief die Kompositionsgedanken des christlichen Bilderkreises wurzelten, sei die Stelle aus dem Malerhandbuch vom Berge Athos angeführt, dessen Vorschrift bis auf einige Abweichungen mit der Ausführung auf dem Malmkroger Bilde übereinstimmt. Es heißt da: „Christus wird von Annas und Kaiphas gerichtet . . . Ein Palast und ein Greis mit langem Barte, mit weiten Gewändern und einer großen zweigespaltenen Kopfbedeckung steht auf einem Throne und zerreißt seine Kleider. Und Kaiphas neben ihm mit grauem Haare, mit langem Barte unwillig. Und Christus ist vor ihnen gebunden und ein Diener schlägt ihn. Und Schriftgelehrte und Pharisäer. Und zwei Männer stehen vor ihm und zeigen ihn dem Annas“ [1]. Mit dieser Vorschrift hatte das Malerbuch vom Berge Athos, das wahrscheinlich im 16., vielleicht aber erst im 17. Jahrhundert entstanden ist, nichts Neues geschaffen, denn schon Giotto hatte Christus vor Annas und Kaiphas in der Arena zu Padua dargestellt. So können wir deshalb behaupten, daß die Komposition auch des Malmkroger Wandgemäldes aus dem überlieferten Ideenkreis geschöpft worden ist.

In demselben Felde, auf das Jesus auf dem Oelberg und die Gefangennahme gemalt wurden, finden sich unterhalb dieser Darstellungen nebeneinander die Dornenkrönung und die Geißelung [2]. Beide Motive boten den mittelalterlichen Künstlern den willkommenen Anlaß, ihre Freude an derber Realistik freien Lauf zu lassen. Von jener Durchgeistigung des Leidens, wie sie vor allem die Meister der italienischen Renaissance in wundervoller Beherrschung und Mäßigung auch der grellsten Affekte darboten, ist in der oft rein materialistischen Wiedergabe, wie wir ihr in den Folterszenen der frühen deutschen Kunst begegnen, keine Spur zu finden. Inwieweit bei solcher Realistik auch das Bestreben mitsprach, die Bedeutung des Opfertodes Christi durch eine möglichst kräftige Unterstreichung der Größe und Schwere

---

[1] Ausgabe Schäfer, S. 201.
[2] s. Tafel I.

der körperlichen Leiden hervorzuheben, läßt sich um so schwerer beurteilen, als die Erkenntnis der psychologischen Motive des einzelnen Künstlers zum Teil durch allgemeine Zeiterscheinungen sehr erschwert, zum Teil bei dem Mangel anderer Zeugnisse geradezu unmöglich gemacht wird. Jedenfalls aber ist für Andachtsbilder allerart die Forcierung des dramatisch-realistischen Zuges nicht sehr günstig gewesen.

Auf einem massiven Stuhl mit runder halbhoher Rückenlehne sitzt in der Malmkroger Dornenkrönung Jesus mit einem Mantel bekleidet, der mit aufschablonierten Mustern bedeckt ist. Vor ihm kniet ein Scherge und überreicht ihm ein Rohrzepter. Sein Haupt stützt Christus mit der rechten Hand, indes zwei Henkersknechte ihm die Dornenkrone mit gekreuzten Knütteln in die Kopfhaut eindrücken. Daß wir es hier mit einer in der bildenden Kunst weitverbreiteten Verschärfung der Dornenkrönung zu tun haben, für die sich in der Bibel keine Anlehnung bietet, ist bekannt und wir brauchen Belege nicht besonders anzuführen [1]. Einer der Peiniger Christi ist auf unserem Bilde als komische Figur aufgefaßt, was der große, grinsende Mund, das spitze Hinterhaupt, die Karikierung des Ausdrucks deutlich erkennen lassen. Daß das Hineintragen erheiternder Momente in den Ernst eines Passionsbildes wesentlich durch die geistlichen Spiele bedingt war, ist bei dem Stand der Forschung über die Beziehungen zwischen bildender und darstellender Kunst eine anerkannte Tatsache. Henker und Teufel waren die Spaßmacher der mittelalterlichen Schaubühne, kein Wunder deshalb, daß wir einem von ihnen auch in Malmkrog begegnen.

Das Bild mit der Geißelung Christi zeigt uns den mit den Händen an die sogenannte Passionssäule gebundenen Heiland, die in ein eigenartiges architektonisches Gehäuse eingebaut ist. Zwei Henkersknechte schlagen aus vollen Kräften auf den unbekleide-

---

[1] Einige Beispiele für die in gleichem Geiste und mit gleichen Motiven aufgefaßte Dornenkrönung s. bei Roth, a. a. O., S. 114.

ten Heiland, so daß sein Körper ganz mit Wundmalen bedeckt ist. Bezeichnend für die Absicht einer möglichst eindringlichen Schilderung ist es, daß der eine der Henkersknechte gleichzeitig mit zwei Stöcken auf den Heiland einschlägt, während der zweite sich auf die Fußspitzen hebt, den Oberkörper zurückbeugt, um mit möglichst großer Wucht von hinten ausholend treffen zu können. Von besonderem Interesse ist die Passionssäule, deren phantastische Ausgestaltung uns mit ein Beweis dafür zu sein scheint, daß unser Maler der Miniaturmalerei seiner Zeit nahe gestanden hat. In ihr finden wir ja häufig eine dekorative Ausgestaltung von Kompositionsbeigaben, die nur auf die Laune des Zeichners und nicht auf die Wirklichkeit zurückgehen. Im übrigen darf wohl als bekannt vorausgesetzt werden, daß die Zusammenhänge zwischen Fresko- und Buchmalerei außerordentlich eng gewesen sind, wie es ja u. a. feststeht, daß Giottos hochbedeutsames Wirken vor allem auch durch das Studium der französischen Miniaturen beeinflußt worden ist[1]. Ueber den Wandel in der Darstellung gerade der Marter Christi zu handeln, ist hier nicht der Ort, nur soviel sei erlaubt zu bemerken, daß die ältesten Darstellungen, so die im Codex Egberti, zu mildern trachteten; die darauf folgende Steigerung hing mit dem Umsichgreifen des Realismus im 14. und 15. Jahrhundert zusammen.

Unterhalb des Bildes: Christus vor seinen Richtern erblicken wir die Kreuztragung, nach Gruppierung und Auffassung eine trotz ihrer Einfachheit geschlossen wirkende Komposition. Der Heiland trägt das Kreuz, dessen oberer Arm weggelassen wurde, auf der rechten Schulter, damit dadurch sein Haupt nicht verdeckt werde. Am hinteren Ende des Kreuzes anfassend hilft Simon von Kyrene, dessen Kopf mit einer zottigen Pelzmütze bedeckt ist, tragen. Wir möchten annehmen, daß wir gerade in der Kopfbedeckung Simons von Kyrene eine der ältesten Ab-

---

[1] Vgl. Hermann Grimm: Das Leben Michelangelos. 15. Auflage. Berlin und Stuttgart 1909. Bd. I. S. 18.

bildungen der siebenbürgischen Bauerntracht vor uns haben. Denn heute noch begegnen wir ganz gleichen Pelzmützen, wie sie jetzt noch besonders bei Romänen beliebt sind. An der Spitze des Zuges schreitet ein Mann mit Hammer und Nägeln in der Linken und zwei Jünger folgen dem Herrn. Den Hintergrund des Bildes nehmen jüdische Männer ein, die an den spitzen Judenhüten zu erkennen sind, deren Farbe der kirchlichen Vorschrift entsprechend gelb oder rotgelb sein müßte. Wir finden diese Kopfbedeckung schon auf Bildern des 12. Jahrhunderts, obwohl erst die Kirchenversammlung von 1315 die Juden zum Tragen der sog. Judenhüte verpflichtete[1]. Es kann deshalb nicht wundernehmen, daß sich diese Tracht auch auf dem Kreuzigungsfresko des Meisters Johann von Rosenau aus dem Jahre 1445 in der Hermannstädter ev. Stadtpfarrkirche vorfindet. Die Juden auf unserem Bilde tragen außer diesem Hute noch Mäntel, die auch das Haupt bedecken und nur das Gesicht frei lassen. Einer der Hebräer hebt die Hand zum Schlage gegen Jesus.

Den größten Flächenraum unter den Malmkroger Wandbildern nimmt die Darstellung der Kreuzigung ein, die auf das westliche Feld der nördlichen Chorwand gemalt ist. Ohne Frage ist dieses Bild das hervorragendste in dem Passionszyklus, denn nicht nur begegnen wir einer größeren Sicherheit in der Wiedergabe der anatomischen Verhältnisse, sondern auch dem Ausdrucke des Schmerzes in dem Gesichte des Gekreuzigten. Unser Bild hält die Szene fest, wie dem Heiland der essiggetränkte Schwamm dargereicht wird und wie gleichzeitig der Knecht Longinus mit einer Lanze in die Seite Jesu sticht. Der Titulus auf dem Oberarm des Kreuzes ist in gotischen Minuskeln gehalten: **i. n. r. i.** Zu beiden Seiten des Gekreuzigten erheben sich die Kreuze der beiden Schächer, die entsprechend dem ungefähr seit dem Jahre 1000 aufkommenden Gebrauche mit verrenkten Armen auf die

[1] Vgl. Detzel, a. a. O., Bd. I. S. 378. — Weiß: Kostümkunde. Stuttgart 1872. III[1]. S. 147.

T-förmigen Kreuze mit Stricken festgebunden sind[1]. Die typisch die Gestalt kleiner Kinder wiedergebende Gestaltung der menschlichen Seele fehlt auch auf unserem Bilde nicht. Aus dem Munde der beiden Verbrecher entweicht soeben die Seele, die rechts von einem Teufel und links von einem Engel ergriffen wird.

„Den Gedanken, daß der eine Schächer in den Himmel einging, der andere aber der Hölle anheimfiel, wußte auch das Durleser Kreuzigungsbild an der Außenseite der Chorwand festzuhalten, indem sich hier über den linken Uebeltäter ein Engel und über den rechten ein Teufel beugt und mit der Hand in den Mund der Verbrecher hineinlangt, um die Seele in Besitz zu nehmen, die demnach nicht sichtbar ist. Die Durleser Wandmalereien weichen übrigens nicht nur hierin, sondern auch nach ihrer ganzen Auffassung und Ausführung von unsern übrigen bekannten Wandbildern merklich ab. Soweit die vorhandenen Ueberreste es erkennen lassen, scheint der Meister dieser Gemälde durch eine große Gestaltungskraft ausgezeichnet zu sein, die besonders in der überaus belebten Gefangennahme Christi, einem Bilde voll Leben und Bewegung glückliche Verkörperung gefunden hat[2].“

Es ist auf das lebhafteste zu bedauern, daß von unserem Kreuzigungsbilde nur die obere Hälfte gesehen wird, da der untere Teil übertüncht worden ist. Aus einer Reiterfahne, sodann aus den durchschimmernden Umrissen von menschlichen Gliedern, Frauenhäuptern, Pferden und Waffen dürfen wir schließen, daß sich eine bewegte Menge zu Füßen des Kreuzes befand. Es ist nicht ausgeschlossen, daß in den Kostümen Anklänge an die zeitgenössische Tracht vorhanden sind.

Auf die Kreuzigung folgte die Kreuzabnahme, die Grablegung und die Auferstehung. Von all diesen Szenen hat sich nur an der Wand hinter dem Altar ein im Grabe stehender Schmerzensmann erhalten, die übrigen Bilder sind wahrscheinlich unter der Kalkschichte verborgen.

[1] Vgl. Detzel, a. a. O., Bd. II. S. 418.
[2] Roth, a. a. O., S. 117.

In den Zusammenhang der Passionsgeschichte hat unser Maler zwei Episoden eingefügt, die die Verhandlung des Judas mit den Pharisäern und seinen Tod behandeln. Sie befinden sich unmittelbar neben der Kreuzigung. Auf dem ersten Bilde, das ebenso wie das zweite die einzelnen Gestalten in weit größerem Ausmaße zeigt, als es die übrigen Gemälde der Passionsgeschichte aufweisen, steht Judas vor der Gruppe der Pharisäer, deren einer einen Geldbeutel in der Hand hält. In den lebhaften Gesten der Hände lesen wir das Feilschen um den Preis des Verrates, im übrigen ist die Haltung der Personen ruhig und würdig aufgefaßt. Judas trägt über dem Unterkleide einen langen Mantel. Einer der Pharisäer ist mit einer spitzen Mütze als Hoherpriester kenntlich gemacht, dessen Obergewand gemustert ist. Sein linker Nachbar dagegen trägt ein mit aufschablonierten Ornamenten verziertes Untergewand. Das zweite Bild zeigt den Verräter erhängt an einem Baumaste, indes ihn Teufel plagen. „Während die erste Malerei in ernster Würde gehalten ist, verliert die zweite durch die drei zähnefletschenden und grinsenden Teufel, die an dem toten Judas lustige Gymnastik treiben, den Charakter als Bild des Schreckens und verwandelt sich zur Karikatur. Die Tragödie wird zur Burleske! Diese Tatsache aber darf dem mittelalterlichen Künstler nicht als ein Fehler angerechnet werden, schon deshalb nicht, weil ja der Teufel im Aberglauben, im Märchen und in der Sage in den meisten Fällen nicht als der furchtbare Dämon des Bösen auftritt, sondern vielmehr derb humoristische Züge zeigt, die ihn nicht selten als Harlekin . . . erscheinen lassen. Die Selbstjustifizierung des Judas ist übrigens in der darstellenden Kunst eine seltene Erscheinung[1]."

Die zweite Gruppe der Malmkroger Bilder umfaßt diejenigen Gemälde, die ihre Stoffe aus der Heiligengeschichte genommen haben. Als erstes Bild dieser Reihe erwähnen wir das Mantelbild der Maria. Es befindet sich an der Innenseite des Triumph-

[1] Roth, a. a. O., S. 118.

bogens. Maria steht aufrecht da und hält ihren weiten blauen Mantel über einer großen Anzahl von Kindern ausgebreitet, die sich an sie herandrängen. In die Zwickel dieses Feldes hat unser Künstler die Apostel Paulus und Petrus gemalt. Auf zwei Flächen des westlichen Gewölbefeldes begegnen wir den vier Evangelisten. Mit langen Gewändern und der Bischofsmitra bekleidet sitzen sie auf gotischen Thronsesseln und schreiben ihre Evangelien. Die symbolischen Figuren, der geflügelte Mensch, der geflügelte Ochse, der geflügelte Löwe und der Adler schweben zu Häupten der Evangelisten und halten den Schreibenden ein Buch als Vorlage entgegen. Wenn wir uns fragen, worin die Veranlassung zu dieser Art von Komposition zu suchen ist, so dürften wir nicht fehlgehen, wenn wir darin die Idee der göttlichen Inspiration in naiver Weise verkörpert sehen.

Im Schlußstein des Gewölbes über dem Chorpolygon laufen sechs Rippen zusammen, die ebenso viele Felder umschließen. Eines dieser Felder ist mit blauer Farbe übertüncht worden, so daß die in ihren Umrissen noch durchschimmernden Fresken verdeckt sind. Die übrigen fünf Felder enthalten je zwei heilige Jungfrauen, die auf Thronsesseln sitzen. Den meisten von ihnen neigen sich Engel entgegen. Wenn wir auf der nördlichen Seite beginnen, so stellen die Bilder dar: Die hl. Christina oder Macra mit dem Attribut der Zange, die hl. Dorothea mit dem Rosenkörbchen, die hl. Ursula mit dem Pfeil, die hl. Katharina mit Rad und Schwert, die hl. Clara (?) mit dem Blütenstengel, die hl. Margarethe mit dem Drachen, die hl. Barbara mit dem Turm; die hl. Maria mit der Bohnenblüte (?), die hl. Lucia mit dem Spruchband: lvcia . vgo . und schließlich die hl. Agatha, an deren Thronsitz ihr Name zu lesen steht. Außer diesen heiligen Jungfrauen wäre noch eine Prophetenfigur oberhalb des mittleren Fensters an der Südseite des Chors, ferner ein Seraphim oberhalb des Rundfensters, ein Pelikan samt Jungen in der Fensterleibung des Rundfensters und eine Bischofsfigur an der Wand hinter dem Altar zu erwähnen.

An diese Bilder schließt sich endlich die Darstellung der Georgslegende in zwei Gemälden an der südlichen Chorwand an, die, was ihre künstlerische Behandlung anbelangt, unter dem Einfluß steht, den die Bearbeitung der Legende durch Jakobus de Voragine (1230—ca. 1298) in der „Legenda aurea sive historia Lombardica“ schon im 14. Jahrhundert allenthalben ausgeübt hat. Der Inhalt der Legende kann wohl übergangen werden und wir wenden uns gleich unserer Darstellung zu. Auf dem größeren unserer Bilder sprengt der Ritter Georg au seinem Streitroß, einem Schimmel, daher. Mit der linken Hand hält er den Schild und mit der rechten stößt er seinen Speer in den Rachen des Drachens. Im linken Vordergrund erblicken wir vor einem Lattenzaun einen Mann, der dem Kampf zuzusehen scheint, doch findet sich für sein Erscheinen in der Legende kein Anhaltspunkt. Den Hintergrund darüber nimmt die Burg Silene ein, von deren Zinnen die Burgleute den Ausgang des Kampfes erwarten. Im rechten Mittelgrunde kniet betend die Königstochter. Das zweite Bild hält die Szene fest, wie der Ritter Georg, der nun die Rüstung abgelegt hat, der Königstochter den überwundenen Drachen zuträgt, damit sie ihm ihren Gürtel umlege. Während die Zeichnung von Roß und Reiter Richtigkeit und Bewegung zugleich aufweist, ist die Behandlung der Landschaft von großer Unbeholfenheit. Im übrigen erinnert keines unter den Malmkroger Fresken wie gerade die Kampfszene des hl. Georg daran, daß es sich in ihr eigentlich nur um eine ins Große übertragene Miniatur handelt. Das galoppierende Pferd kehrt in derselben Auffassung in der mittelalterlichen Buchmalerei unzähligemale wieder und erinnert in unserem Falle lebhaft an das Bild der Schlacht bei Mühldorf, wie es sich in der Prachthandschrift des Wilhelm von Oranse vorfindet, die im Jahre 1334 im Auftrage des Landgrafen Heinrich von Hessen angefertigt wurde und jetzt in der Kasseler Landesbibliothek aufbewahrt wird. Die St. Georgslegende ist außerordentlich beliebt gewesen und öfters als jede andere zum Gegenstand der bildenden Kunst gemacht worden. Im Bereiche

der siebenbürgischen Kunstübung tritt sie uns in der weitberühmten Georgsstatue der Brüder Martin und Georg von Klausenburg, auf einem Gemälde des Malmkroger Flügelaltars und auf einer Ofenkachel im Brukenthalschen Museum aus dem 15. Jahrhundert entgegen.

Die dritte Gruppe der Malmkroger Wandgemälde sprechen wir als historische Bilder an. Wir erblicken nämlich eine ganze Anzahl von Männern und Frauen, die wir schon ihrer ausgeprägten weltlichen Tracht wegen nicht als Heilige ansehen können. Das hervorragendste dieser Bilder ist eine große Komposition[1]. Auf einer Terrasse stehen in feierlicher Haltung vier Männer und neben ihnen ein Bischof in vollem Ornat. Drei der Männer mit einem langen gemusterten Mantel über den Schultern tragen in ihrer Linken den Reichsapfel, zwei von ihnen in der Rechten ein Zepter, der dritte eine Streitaxt. Die vierte Figur entbehrt der Abzeichen des Herrschers und ist bartlos als Jüngling dargestellt. Von links her nahen der Gruppe in einem zweiten Bilde zwei Dominikanermönche. Es erhebt sich die Frage: Was bildet den Gegenstand dieses Bildes? Man könnte in dem Gemälde eine Darstellung der drei hl. Könige von Ungarn: Stephan, Ladislaus und Emerich vermuten, wenn wir wüßten, wen bei dieser Auffassung die Bischofsfigur und die Jünglingsgestalt verkörpert und als wen wir die übrigen Ritter und Edelfrauen ansprechen dürfen. Ohne daß wir den Anspruch erheben wollen, mit unserer Deutung eine unumstößliche Wahrheit gefunden zu haben, sehen wir in dem Hauptbilde und in dem Bilde mit den beiden Dominikanern eine Komposition, die sich auf die Stiftung und Weihe der Malmkroger Kirche bezieht. Wenn diese Auffassung richtig ist, dann stellen die Männer in der vornehmen Tracht des Adligen Vertreter des Geschlechtes derer von Appa dar, die die Kirche von Malmkrog gegründet und der Bischof wäre der Inhaber des Episkopats von Siebenbürgen, der von Weißenburg herbeigeeilt war,

---

[1] Siehe Tafel II.

um unter der Assistenz der Dominikanermönche das Kirchengebäude zu weihen. Aus der Richtigkeit dieser Annahme würde nun folgen, daß die übrigen Edelmänner und Edelfrauen, lebende oder bereits abgeschiedene Mitglieder des Appageschlechtes darstellen. Daß alle diese Figuren mit einem Heiligenschein abgebildet sind, kann als Argument gegen die Richtigkeit unserer Auffassung nicht in Betracht kommen.

Allerdings muß betont werden, daß der Versuch, auf Grund der archivalischen Quellen die Appabilder im Chor der Malmkroger Kirche auf bestimmte Personen des grundherrlichen Geschlechtes zu beziehen, zu keinem positiven Ergebnis geführt hat. Wenn wir, soweit das 14. Jahrhundert in Betracht kommt, die bekannten und für Malmkrog zu nennenden Glieder der Appa Revue passieren lassen, so stellt sich das Gesamtbild in kurzen Zügen gezeichnet so dar. Laut der Urkunde vom Jahre 1305, in der das Weißenburger Kapitel die Teilung Appaischer Güter bestätigt, erscheint als Besitzer von Malmkrog Comes Gregorius, der Sohn Appas[1]. Im Jahre 1322 scheint die Malmkroger Besitzung Gyegus, dem Sohne des Nikolaus, und dessen Bruder Jakobus, dem Sohne Appas gehört zu haben, denn beiden zugleich erklärt der Woiwode Thomas, daß Malmkrog nebst andern Gütern zum Weißenburger Komitat gehöre[2], und 1340 erkennt die Hermannstädter Provinzialversammlung das Eigentumsrecht der Nachkommen Appas auf Malmkrog, Neudorf, Rauthal, Kreisch, Felsendorf und Peschendorf[3] an. In dieser Urkunde werden genannt die Söhne des Jakobus: Andreas, Jakobus, Yvan (Johannes) und Denus (Dionysius), sowie Jegus und seine Söhne, von denen 1349 Johannes als Mitbesitzer erwähnt wird[4]. Dieser Johannes ist noch für die Jahre 1363, 1366, 1367 bezeugt[5]. In dem letzt-

---

[1] Vgl. Zimmermann-Werner: Urkundenbuch I. S. 229 f.
[2] Ebenda I. S. 361.
[3] Ebenda I. S. 504.
[4] Ebenda II. S. 67.
[5] Ebenda II. S. 201 ff.; S. 237, 239, 271.

genannten Jahre bestätigt nun König Ludwig I. Malmkrog und andere Besitzungen dem Komes Jakobus, dem Sohne Jakobs und Enkel Appas, sowie Nikolaus, dem Sohne des Andreas, Johannes dem Enkel dieses Andreas, dem Gregor und Johannes, den Söhnen des Johannes, dem Petrus und Ladislaus, den Söhnen des letztgenannten Johannes[1]. Noch 1374 begegnen wir Johann, dem Sohne des Gyegus[2].

Halten wir also die für das 14. Jahrhundert konstatierten Appas den Malmkroger Bildern gegenüber, so bedarf es wohl keines weiteren Wortes für die Erklärung, daß wir nicht imstande sind, einen ganz genau umschriebenen Zusammenhang festzustellen. Wir können nur ganz allgemein behaupten, daß die historischen Bilder der Malmkroger Fresken dem Andenken und der Verherrlichung der Appas geweiht sind und müssen aus diesem Grunde darauf verzichten, die einzelnen Personen auf dem Bilde der Stifter namentlich zu bezeichnen. So muß auch hingestellt bleiben, ob die Bischofsgestalt den Bischof Goblinus darstellt, der 1376 vom Papst Gregor XI. ernannt worden ist. Soviel aber scheint sicherzustehen, daß die Malmkroger Kirche unter der Regierungszeit Ludwig des Großen (1342—1382) gestiftet und erbaut worden ist. Unterhalb des Stifterfreskos befindet sich noch ein Gemälde, das wahrscheinlich ebenfalls weltlichen Charakter hat, doch war seine Untersuchung nicht möglich, weil das schöne Chorgestühl, das sich davor befindet, von seiner Stelle nicht abgerückt werden konnte.

Was nun die Kostüme anbelangt, in die zunächst die Heiligenfiguren unserer Wandgemälde gekleidet sind, so sind sie in jener idealen Tracht abgebildet, an der die alte Kirche bis in das 11. Jahrhundert festgehalten hat[3]. Erst von da ab kam der Gebrauch auf, das Zeitkostüm, wenn auch nicht ausschließlich, zu

---

[1] Ebenda II. S. 286 f.

[2] Vgl. M. Wertner: Urgeschlechter in Siebenbürgen. Archiv des Vereins f. siebenb. Ldkde. XXIX (1900). S. 168.

[3] Vgl. Otte, a. a. O., Bd. I. S. 466.

verwenden, wie wir es nicht nur auf dem Rosenauerischen Kreuzigungsbild in der Hermannstädter Stadtpfarrkirche, sondern auch auf zahlreichen siebenbürgischen Altarbildern vorfinden. Es genügt an die betreffenden Gemälde der Altäre in Birthälm, Schaas, Meeburg, Radeln, Schweischer, Schäßburg und Reußdorf zu erinnern.

An dem Bischof fällt es auf, daß er mit einem Bart erscheint, trotzdem das Konzil zu Rom vom Jahre 1074 den Klerikern das Rasieren zur Pflicht gemacht hatte [1]. Nun wissen wir, daß an diesem Gesetz nicht konsequent festgehalten wurde, denn es hat, um nur ein Beispiel anzuführen, Papst Julius II. einen Vollbart getragen, und in Siebenbürgen ist es mit den kanonischen Regeln nicht sehr genau genommen worden.

Die Personen weltlichen Standes sind durchaus in die vornehme Patrizier- und Edelmannstracht des 14. Jahrhunderts gekleidet, die insbesondere durch die enganliegenden Beinkleider, die spitzen Schnabelschuhe, den kurzen enganliegenden Rock, die sog. „Schecke“, gekennzeichnet wird.

In bezug auf den Heiligenschein, mit dem auch die weltlichen Männer und Frauen unserer Bilder geschmückt sind, sei an die Bemerkung Ottes erinnert, „daß im früheren Mittelalter (doch auch noch z. B. auf einem Grabstein des Kanonikus Peter von Thurn († 1281) im Dome zu Brandenburg) auch solche Personen, z. B. Kaiser und Könige, welche nicht zu den kirchlichen Heiligen gehören, zuweilen mit dem Nimbus dargestellt wurden“ [2].

Schließlich sei noch auf die Zierleiste hingewiesen, die an den Chorwänden die oberen Bilder von den jetzt übertünchten Bildern trennt. Hier wechseln Ornamente mit Medaillons ab, in die zum Teil Fabeltiere, zum Teil Köpfe von Männern und Frauen hineingemalt sind. Während einzelne von ihnen offenbar als Karikaturen behandelt worden sind, verraten andere eine überraschende künstlerische Vollendung, die insbesondere in dem Liebreiz der Gesichter zum Ausdruck gelangt.

---

[1] Vgl. Otte, a. a. O., Bd. I. S. 466.
[2] Ebenda Bd. I. S. 551.

Wenn wir uns nun fragen, worin neben der historischen, kunsttopographischen und vaterländischen, ohne weitere Begründung einleuchtenden Bedeutung der rein künstlerische Wert der Malmkroger Bilder besteht, so haben wir es in ihnen mit einem Denkmal jener außerhalb Italiens in ganz Deutschland, Oesterreich und Ungarn überaus weitverbreiteten Uebung zu tun, die in erster Linie vom Stande des Handwerks und nur in zweiter von der einer selbständig schaffenden freien Kunst beurteilt werden muß. Unser Maler, der ebensowenig wie jener Johannes von Rosenau ein Siebenbürger gewesen ist, stand vor allem auf der breiten und gesicherten Grundlage der Tradition, des Typischen, aber trotzdem besaß er hinlänglich Eigenart, um von der Macht der Ueberlieferung nicht erdrückt zu werden. Die klar hervortretende persönliche Begabung zeigt sich nicht nur in den hochstehenden Medaillons der genannten Leiste, sondern auch in der Komposition des Stifterbildes, dem Würde und Bewegung nicht abzusprechen sind. Wo wir die Heimat und die Schule unseres Künstlers zu suchen haben, darüber wagen wir bei dem jetzigen Stand der Forschung über die siebenbürgische Malerei keine bestimmte Ansicht auszusprechen, doch glauben wir schon jetzt aus der Kenntnis der Denkmäler zu der Behauptung berechtigt zu sein, daß die Malmkroger Gemälde mit keinen irgendwo bekannten Wandbildern in Siebenbürgen in Zusammenhang stehen. Auch aus diesem Grunde enthalten sie nichts, woraus wir auf das Vorhandensein einer eigenen siebenbürgischen Malerschule schließen könnten. Eine solche hat es niemals gegeben!

Nachdem wir die Freskenzyklen der Malmkroger Kirche behandelt haben, wenden wir uns jenem Werke zu, das einen Markstein in der Kunstübung Siebenbürgens bildet und zufolge seines Alters eine ganz hervorragende Bedeutung besitzt. Dieses Werk ist der Flügelaltar im Chor unserer Kirche[1]. Dieser Altar

[1] Vgl. Roth: Das Altarwerk zu Malmkrog. Korrespondenzblatt d. Vs. f. s. Landeskunde. XXV (1902). S. 109 ff. S. 125 ff.

ist der älteste unter den Altären in Siebenbürgen, da er als ein Werk des 15. Jahrhunderts angesprochen werden muß. Die Breite des Altars beträgt 4,77 m und die Gesamthöhe von den Füßen der Mensa bis zur Spitze der Bekrönung 6,20 m. Davon entfallen auf den Altartisch 1 m, die Predellen 55,5 cm, den Altarschrein 2,13 $^1/_2$ m und die Bekrönung 2,50 m. Sind die Flügel des Altars geöffnet, so erblicken wir das Hauptbild, auf dem die thronende Maria mit dem Jesuskinde im Arme dargestellt ist[1]. Der kleine Jesus hält einen Vogel in der Hand. Engel mit Musikinstrumenten umgeben Maria, indessen in den unteren Ecken ein Mann und eine Frau, in denen wir offenbar die Stifter des Altars vor uns haben, knieen. Beide halten Spruchbänder in den Händen. Auf dem Spruchband des Stifters lesen wir in Charakteren der Mönchsminuskel die Worte: O fili dei miserere mei, und auf dem der Stifterin: ora pro me sancta dei genetrix. Das Bild hat eine Breite von 1,40 m. Rechts und links sind an dieses Bild, das uns den Altar in seiner Hauptdarstellung als einen Marienaltar erkennen läßt, je zwei übereinander stehende 0,43 m breite Gemälde angefügt, die vier heilige Jungfrauen mit ihren Attributen und zwar Katharina mit Rad und Schwert, Barbara mit Kelch und Turm, Agnetha mit dem Lamm und Margarete mit Kreuz und Schlange zum Gegenstande haben. In wallende Gewänder mit reicher winkliger echt gotischer Knitterung gehüllt, trägt jede der Heiligen eine Krone auf dem Haupt.

An diese Bilder schließen sich zu beiden Seiten die beweglichen, 1,14 m breiten Flügel mit je zwei Gemälden an. Auf dem, vom Beschauer aus gesehen, linken Altarflügel bildet oben die Geburt Christi, darunter die Anbetung durch die Weisen aus dem Morgenlande und auf dem rechten Flügel die Auferstehung Mariä und darunter der Tod der Maria den Inhalt der Darstellung. An Sprüchen fehlt es

---

[1] Siehe Tafel III.

z. T. auch auf diesen Bildern nicht. So hält der Engel auf dem Bilde mit der Geburtsdarstellung des Heilandes ein Spruchband in der Hand, auf dem der himmlische Gruß zu lesen steht: anuntio vobis magnum gaud(ium). Auf der Darstellung mit der Auferstehung Mariä umrahmen zwei Männerköpfe die Inschriften: Jonas propheta, Jeremias propheta. Das Bild des Todes der Maria zeigt die auch sonst oft verwendete Figur eines alten im Vordergrunde sitzenden, in stille Klage versunkenen Mannes, der ein Buch in der Hand hält, auf dessen Seiten wir entziffern können: deus meus respice in me qua re relic . . . und a salute a mea virtute relictorum meorum Jesus meus clamabo per diem et non exaudias.

Im ganzen enthält deshalb der geöffnete Altaraufsatz neun Gemälde. Wenn die Altarflügel geschlossen werden, so erscheinen auf ihrer Rückseite vier Bilder und auf den beiden feststehenden Altarflügeln je ein Gemälde. Die vier Gemälde der beweglichen Flügel zeigen in der oberen Reihe als Inhalt: Die Verkündigung Mariä, Maria und Elisabeth[1] und in der unteren Reihe: die Beschneidung[1] und die Darstellung im Tempel. Ein Spruchband finden wir nur auf der Verkündigung: ave gratia plena dominus tecum. Auf den beiden feststehenden Altarflügeln ist der hl. Michael und der hl. Georg dargestellt, doch läßt sich bei der Verwendung der gleichen Attribute, Lanze und Drachen, und bei dem Mangel sonstiger charakterisierender Merkmale nicht bestimmen, welcher von den beiden Rittern nun den hl. Michael und welcher den hl. Georg darstellt.

Der Altarschrein erhebt sich über der Predella, auf deren mittlerem Teile der auferstandene Christus sichtbar ist. Mit Geißel und Rutenbündel in den Händen erhebt er sich aus dem Grabe, zu dessen Seiten Maria und der Jünger Johannes stehen. Auf der rechten (nördlichen) Seite findet sich das Apaffische Wappen, das im Schilde eine Sonne mit einem durch die Sonnen-

---

[1] Siehe Tafel IV.

strahlen hindurchgehenden Schwert und als Helmzier mit Trauben behangene Reben zeigt. Das entsprechende Feld auf der linken Seite der Altarstaffel enthielt eine Inschrift, die leider bis auf ganz geringe Reste gotischer Minuskeln abgeblättert ist. Dadurch ist uns ein seltenes kunsthistorisches Dokument von großer Wichtigkeit verloren gegangen, denn es ist sehr wahrscheinlich, daß sich diese Inschrift als Pendant zu dem Wappen auf die Errichtung und Stiftung des Altars selbst bezogen hat. Daß wir in dem Altar eine Stiftung des Grundherrn für die Malmkroger Kirche besitzen, unterliegt wohl keinem Zweifel.

Wenn man aber den Umstand nicht übersehen kann, daß die Predella in ihren Ausmaßen sehr schlecht zu dem auf ihr ruhenden Altaraufsatz paßt, daß nicht nur die Maltechnik — der Kreidegrund ist direkt auf die Holztafel aufgetragen — sondern auch die Auffassung und Linienführung des Predellabildes von denen der übrigen Gemälde unseres Altars in wesentlichen Punkten abweichen, wenn die Zeichnung des Wappens mit dem Stil des 15. Jahrhunderts nicht vereinigt werden kann und auf seine Entstehung im 16. Jahrhundert hinweist, so geht daraus hervor, daß die Predella selbst jüngeren Ursprungs sein muß als der Altaraufsatz und die dazu gehörige Bekrönung. Aus diesem Grunde ergibt sich nun der wichtige Schluß, daß, obwohl der Altar ein Geschenk der Appas selbst ist, die Stifterbildnisse auf dem Hauptgemälde nicht Mitglieder des Appaischen Geschlechtes darstellen. Ihr Kostüm zeigt im Gegensatz zu den Kleidungen der historischen Fresken unserer Kirche, die das Zeitkostüm der vornehmen ungarischen Gesellschaftsschichten wiedergeben, die allgemeine deutsche Bürgertracht des 15. Jahrhunderts und deshalb ist die weitere Folgerung berechtigt, daß die Predella wohl im Auftrage der Donatoren des Altars gemalt worden ist, der Altaraufsatz samt der Bekrönung aber von den Appas anderswo erworben und in Malmkrog aufgestellt worden ist. Wo aber die älteren Teile des Altars früher ihren Standort gehabt haben mögen, darüber läßt sich nicht einmal eine Vermutung äußern. Soviel aber darf mit

voller Bestimmtheit behauptet werden, daß die Maler unseres Altares, ebensowenig wie der Maler unserer Fresken siebenbürgische Künstler gewesen sind. Innerhalb der Bilderreihe unseres Altares erkennen wir deutlich verschiedene Hände, denn die Bilder der in Lebensgröße gehaltenen kampfesfrohen Gestalten des hl. Georg und des hl. Michael, sowie die vier Jungfrauen verraten eine höhere künstlerische Reife als etwa die Szenen aus der Kindheitsgeschichte Jesu. Wir können also annehmen, daß Meister und Gesellen zusammen an dem Altar gearbeitet haben. Wir werden, wenn wir eine allgemeine Lokalisierung versuchen wollen, nicht fehlgehen, wenn wir in ihren Gemälden süddeutsche Anklänge erkennen, doch muß es der weiteren Forschung vorbehalten bleiben, hier die genaueren Zusammenhänge zu erarbeiten.

Die Technik, die in den Gemälden des Altaraufsatzes angewendet wurde, läßt sich klar erkennen. Auf Tannenholztafeln wurde zunächst eine grobkörnige Leinwand aufgeleimt und diese mit einem zwei bis drei Millimeter starken Kreidegrund belegt. Mit einem spitzen Instrument wurden sodann die Konturen der Komposition eingegraben, was auf die Benützung von Kartons schließen läßt und hierauf der Hintergrund mit einem damaszierten Muster versehen, zu dessen Herstellung echtes Blattgold verwendet wurde. Da die Farbe an vielen Stellen auf das Gold selbst übergreift, so ist daraus ersichtlich, daß die Ausmalung der aufgetragenen Komposition erst nach Herstellung des Goldgrundes erfolgte. Das Malmaterial bildeten Oelfarben, die dort, wo Muster wiedergegeben werden sollten, maßvoll pastos aufgesetzt wurden. Dasselbe ist in der Behandlung der Haupt- und Barthaare der Fall.

Eine ganz eigenartige Erscheinung bilden auf unseren Gemälden blattförmige Stellen, die über die Gewänder hin verstreut sind und mit Goldblättern belegt waren. Aus dem Umstand, daß diese Blätter ohne alle Rücksicht auf den Faltenwurf der Gewänder angebracht wurden und aus der Tatsache, daß sich

für ihre Erscheinung weder in der künstlerischen Tradition, noch in der Ikonographie eine greifbare Erklärung finden läßt, ergibt sich die Konklusion, daß wir es in diesen Blättern mit späteren Zutaten zu tun haben. Malmkrog war ja, wie auch heute noch, ein Wallfahrtsort und so ist es wahrscheinlich, daß ein frommer Pilger zur „Verschönerung" des Altars diese Goldblätter geschenkt hat.

Auf dem Altaraufsatz erhebt sich die Bekrönung. Sie besteht aus fünf schlanken Fialen, die untereinander durch ein fein geschnitztes Maßwerk verbunden sind. Interessant ist es, daß das ganze Holzwerk dieser Bekrönung mit Leinwand überzogen ist, auf der sich ein Kreidebelag befindet. Das deutet darauf hin, daß die Bekrönung ursprünglich vergoldet gewesen ist, doch hat sich davon nicht einmal eine Spur erhalten. An der mittleren Fiale ist ein Kruzifixus befestigt und auf den beiden daneben stehenden Fialen Maria und Johannes. Diese Skulpturen verdienen aus dem Grunde unsere Beachtung, weil sie zu den ältesten Holzplastiken gehören, die sich in Siebenbürgen vorfinden. Der Körper des Gekreuzigten insbesondere ist eine schätzbare Arbeit, gut in den Proportionen und in der anatomischen Durchbildung [1].

Was den künstlerischen Wert der Gemälde unseres Altars anbelangt, so dürfen wir denselben nicht allzu hoch anschlagen. In der Komposition gelangt nirgends eine von den weitverbreiteten Schemen abweichende persönliche Auffassung zum Durchbruch, auch lassen sich zeichnerische Mängel nicht übersehen. Die Farbengebung, deren Beurteilung zufolge des durch die Einwirkung der Atmosphäre und des Staubes hervorgerufenen Verblassens erschwert wird, ist gegenwärtig stumpf und tot, doch war sie sicher früher lebendiger, wenn auch innerhalb der maßvollen Zurückhaltung, die wir gerade an transalpinen Werken

[1] Vgl. Roth: Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen. Straßburg 1906. S. 32.

des 15. Jahrhunderts beobachten können. Keine Künstler von einer eminenten Begabung sind es gewesen, die den Malmkroger Altar geschaffen haben, wohl aber in tüchtiger Schulung herangebildete Vertreter ihres Handwerks. Trotzdem ist uns das ganze Werk ein hochwillkommenes Zeugnis für die ungarländische, in Sonderheit siebenbürgische Kultur des späten Mittelalters, die sich auch in künstlerischer Beziehung ihren Anteil an der allgemeinen Kultur Europas zu wahren gewußt hat.

Zu den übrigen Einrichtungsstücken der Kirche gehört das an der südlichen Chorwand aufgestellte Chorgestühl, das mit Sicherheit dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts zugeschrieben werden kann. Es enthält die bekannten aufklappbaren Sitze mit Armstützen und wird von einem zinnenförmigen Baldachin gekrönt. Die Stirn- und Seitenwände dieser Zinne sind mit einem durch Ausgründung entstandenen gotischen Rankenornament geschmückt, das in einem entzückenden Linienfluß die Sprache einer bewunderungswürdigen Stilreinheit spricht. Derartige Schreinerarbeiten der späten Gotik haben sich auf dem Königsboden in großer Anzahl erhalten, es sei nur an die Chorgestühle in den evangelischen Kirchen zu Baaßen (1503), Bistritz (1508 und 1516), Birthälm (1514 und 1523), Schäßburg (1523), Hetzeldorf (ohne Jahreszahl) und vor allem in Bogeschdorf (1533) erinnert. Die letzteren Gestühle sind uns auch deshalb wertvoll, weil sie den Namen des Meisters erhalten haben, der seine Werkstätte in Schäßburg hatte und von hier aus die ganze Umgebung bis tief in das Mediascher Gelände mit seinen Arbeiten, besonders auch mit Tischen versehen hat. „HOC OPVS PERFECTVM PER ME JOANNEM REYCHMVT ME(N)SATOR(EM) SCHEGSVARIENSEM AD LAVDEM ET HONOREM MARIE VIRGINIS A(nno) 1533.“.

Das Fehlen jedweden provinziellen Einschlags in den Arbeiten dieses Meisters, sowie die außerordentliche Frische des ornamentalen Empfindens, das in keiner Hinsicht Degenerationsanzeichen verrät, macht es zur Gewißheit, daß dieser Johannes Reych-

mut[1] als fertig ausgebildeter Künstler nach Schäßburg eingewandert ist. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist er ein Tyroler gewesen, denn gerade Arbeiten dieses Ursprungs weisen mit siebenbürgischen Flachschnitzereien der Gotik eine auffallend nahe Verwandtschaft auf. Wir möchten als Beweis hierfür die Fülltafeln mit ausgehobenem Grunde aus dem Jahre 1532 anführen, die im Berliner Kunstgewerbemuseum aufbewahrt werden[2].

Ohne Kunstwert, wohl aber kulturhistorisch interessant sind die Gestühle im Schiff der Malmkroger Kirche. Sie sind ein Beweis, wie die Bauernphantasie Möbelstücke dem eigenen Geschmack und der Gebrauchsfähigkeit entsprechend herzustellen weiß. Diese Kirchenbänke bestehen nämlich nur aus je einem Paar roh behauener schwerer Eichenbalken, die in der Entfernung der einzelnen Sitzreihen ausgehöhlt sind und über die die Sitzbretter gelegt wurden. Schön sind diese Bänke gewiß nicht, aber dauerhaft und standfest. In ihrer naiven Ursprünglichkeit dürfen sie als Beispiel für die Einrichtung der siebenbürgischen Dorfkirchen dienen, wie sie das Bedürfnis der durch die Reformation veränderten Gottesdienstordnung geschaffen hatte.

Ueber die auffallend kleine, dem 18. Jahrhundert angehörige Orgel, die Kanzel mit dem Schalldeckel darüber und den schweren Taufstein, der trotz seiner Formlosigkeit ebenso alt, als die Kirche selbst zu sein scheint, ist nichts besonderes zu erwähnen. Der aus Holz geschnitzte und vergoldete Leuchter, der von der Decke des Mittelschiffes niederhängt, entstammt dem Ende des 18. Jahrhunderts und gehört jener Form an, wie sie in vornehmen Patrizierhäusern häufig anzutreffen war. Der Opferstock, der an dem Pfeiler neben der nördlichen Eingangstüre befestigt ist, besteht aus einem profilierten, an dem oberen Ende ausge-

---

[1] S. die Abbildung bei J. v. Falke: Kunstgewerbe. Berlin 1888. S. 145.

[2] Vgl. Wenrich: Künstlernamen aus siebenbürgisch-sächsischer Vergangenheit. Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde. XXII (1889). S. 56. — Roth: Kunstgewerbe, S. 174 f.

höhlten und mit einem Eisendeckel verschließbaren Stück Holz — also einem wirklichen „Stock". Er ist noch vorreformatorisch. Des gegenwärtig in der Sakristei aufbewahrten Apaffigrabsteines, der früher im Chor lag, hat schon L. Szádeczky Erwähnung getan.

Der Kirchenschatz ist arm. Außer einigen Messingleuchtern und Zinnkannen besitzt er nur einen Abendmahlskelch[1], der dem Ende des 17. Jahrhunderts entstammt und sich durch seine völlig eigenwilligen Ausmaße und Formen merkwürdig von den Abendmahls-Gefäßen unterscheidet, die noch bis in das 18. Jahrhundert hinein die alten Traditionen in bezug auf Reinheit und Schönheit der Form beibehalten haben und an denen die evangelischen Gemeinden des Königbodens außerordentlich reich sind. Die Glocken, drei an der Zahl, hat bereits Fr. Müller behandelt[2].

Um die Wende des 15. Jahrhunderts wurde die Kirche mit einer durch mehrere Basteien verstärkten Mauer umgeben und zur Verteidigung eingerichtet. Interessant ist es, daß einer dieser Türme, wie die Ortsüberlieferung lehrt und wie der Augenschein zeigt, als Kapelle eingerichtet war. Hier sollen diejenigen Bewohner des Dorfes, die dem katholischen Glauben treu geblieben waren, ihre Gottesdienste abgehalten haben. Nach und nach aber wurden die sächsischen Dorfsassen zu einer einzigen evangelischen Gemeinde vereinigt, obwohl — kirchengeschichtlich ein Unikum — noch im 18. Jahrhundert der eine der beiden Kirchenväter katholischer Konfession gewesen ist. —

Damit wären wir mit unserem eigentlichen Thema zu Ende gelangt und es erübrigt nur noch die eine Frage: Wie sind die Sachsen in den Besitz der Malmkroger Kirche gekommen? Malmkrog lag auf Komitatsboden, die sächsischen Bewohner des Ortes waren Hörige und jedenfalls von weit geringerer Anzahl als heute. Daß eine untertänige Gemeinde eine so große Kirche

[1] S. Tafel V.

[2] Vgl. Fr. Müller: Zur älteren siebenbürgischen Glockenkunde. Archiv des Vereins für siebenb. Landeskunde. IV (1859). S. 214, 218, 225.

hätte erbauen können, ist gar nicht anzunehmen. Und trotzdem darf man der Meinung zuneigen, daß die sächsische Bevölkerung bei dem Bau beteiligt gewesen ist. Wir schließen das aus dem Umstande, daß ihr die Kirche zu freiem Eigentum überlassen worden ist, obwohl das Grundherrengeschlecht das reformierte Bekenntnis angenommen hatte. Einen gewissen ideellen Besitzanteil haben sich die Apaffis an der Kirche allerdings bewahrt. Denn als die auf der Ostseite des Dorfes gelegene Gruft mit der Kapelle darüber und dem berühmten Sarkophag des Georg Apaffi, dem Werke des Hermannstädter Bildhauers Elias Nicolai, für neue Bestattungen keinen Raum mehr darbot, läßt Fürst Michael Apaffi I. seine Gemahlin Anna Bornemisza unterhalb der Sakristei bestatten, wofür er der Kirche ein Altarantependium aus schwarzem Samt verehrt. Er selbst fand schließlich samt seinem Sohne Michael Apaffi II. und dessen Gemahlin Katharina Bethlen in dem Gotteshaus seine Ruhestätte, das seine Väter samt ihren Untertanen erbaut und reich geschmückt hatten.

So ist denn die Malmkroger Kirche von dem Standpunkte des Kunstfreundes, des Historikers und des Patrioten betrachtet ein wertvolles Denkmal der Vergangenheit. Aus diesem Grunde ist es auf das dankbarste zu begrüßen, daß die dringend notwendige Restaurierung der Kirche von der Reichskommission für Kunstdenkmäler in die Hand genommen wurde. Dadurch ist begründete Aussicht vorhanden, daß dieses Zeugnis nicht nur einer hohen Gesinnung, sondern auch eines in Siebenbürgen niemals erloschenen künstlerischen Betätigungsdranges der Zukunft erhalten bleibt.

II.

Der Sommerburger und der Hammersdorfer Altar.

Gegen Ende des 14. Jahrhunderts und im ersten Viertel des 16. hat in Oberungarn und in Siebenbürgen auf dem Gebiete des Altarbaues eine außerordentlich emsige Tätigkeit geherrscht. Die Altäre wurden in so vielen Kirchen errichtet, daß die Tatsache ihrer überraschenden Häufigkeit den Anschein erweckt, als hätten sich die einzelnen Gemeinden untereinander in einem bewußten Wettkampf befunden. Aus dem Bilde der ungarländischen Kunstgeschichte sind die Altäre nicht hinwegzudenken. Sie bilden einen integrierenden Faktor ihrer Entwicklung, in ihnen waren der Plastik und der Malerei zugleich Aufgaben gestellt, die sich nicht selten zu monumentaler Höhe erhoben. Es lag in der Natur der Sache ebenso sehr, wie in der Art und Weise des Kunstbetriebes jener Zeit, daß das Typische, Traditionelle, Handwerksmäßige das rein Künstlerische in den meisten Fällen überragte. Aber die überlieferten Elemente jener Kunst waren anderseits den wandernden Meistern und Gesellen so sehr als wirklich künstlerisches Empfinden in Fleisch und Blut übergegangen, daß jedes einzelne Werk dieser Zeit den Anspruch als Kunstwerk zu gelten erheben darf. Nicht die persönliche Auffassung des gestellten Vorwurfs, die geniale Durchdringung und Durchgeistigung des Stoffes rufen an den Werken dieser Periode die wohlberechtigte Bewunderung hervor, sondern die

sichere Erfassung des ästhetisch Wirksamen, die als selbstverständlich scheinende Herrschaft über die Farbe und den Aufbau des gesamten Werkes hervortritt. Hinter den allgemeinen Zügen des Werkes verschwindet der Meister, so daß oft selbst die schärfste Beobachtung seine Heimat nur ahnen kann. Aber wie diese Meister auch immer geheißen haben und welcher Schule sie auch immer angehört haben mögen, eines ist sicher, daß sie vom ersten bis zum letzten beinahe ohne Ausnahme mit souveräner Sicherheit den Blick auf das Dauernde und Wertvolle zu richten verstanden. Diese Sicherheit war ein Erbe der Vergangenheit, in langsamer Entwicklung gewonnen und bewahrt.

Das Gleichmäßige in der Erfassung der künstlerischen Aufgabe war so stark, daß selbst in der Zeit, wo sich der Altarbau aus der Formenwelt der Gotik befreite und mit wehenden Fahnen in das Lager der Renaissance überging, in den Gemälden besonders, dann aber in der Konstruktion der Altäre noch immer gotische Erinnerungen zum Durchbruch gelangten. Ja, das Hängen an den alten Formen des Flügelaltars war so andauernd, daß es der Renaissance, wenn wir unsern Blick vor allem auf Siebenbürgen lenken, nur in einer verschwindend geringen Anzahl von Fällen, wir erinnern an die Altäre in Schaas [1] und Csikménaság, vergönnt war, das Thema des Altaraufsatzes in ihrem Geiste zu lösen.

Eine Gesamtbetrachtung des siebenbürgischen Altarbaues ergibt den erneuten Beweis von dem engen Zusammenhang, der zwischen der Kultur Oberungarns und Siebenbürgens vorhanden gewesen ist. Wenn, um nur ein Beispiel anzuführen, gewisse Motive der gotischen Architektur, so die aufgeblendete Arkade, an der reformierten Kirche zu Klausenburg ebensogut wiederkehren, wie wir sie an der Kirche zu Kirchdorf in der Zips wahrnehmen, so ist das nicht auf Zufälligkeiten zurückzuführen. Denn

[1] Vgl. Roth: Der Altar der heiligen Sippe zu Schaas. Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde. XXIX (1906). S. 1 ff. und 17 ff.

wie auf dem Gebiete der Architektur, so bestanden auch auf dem Weichbilde der Goldschmiedekunst, des Bronzegusses, ja auf allen andern Feldern der künstlerischen Betätigung die intimsten Zusammenhänge, die von einem überaus regsamen Hin- und Herwogen der ausübenden Künstler beredtes Zeugnis ablegen. Man wird die siebenbürgische Kunst und ihre Entwicklung nur verstehen, wenn man die Erinnerung an diese Zusammenhänge nicht verliert.

Was nun den besonderen Charakter der siebenbürgischen Altäre anbelangt, so hat sich in ihnen ein ausgesprochen lokaler Stil nicht durchzusetzen vermocht. Von dem eigenartigen Leben in diesem Teile des ungarischen Reiches sind jene Meister, die hier Aufträge gefunden haben, unberührt geblieben. Nirgends leuchtet aus ihren Werken ein Funke spezifisch siebenbürgischer Provenienz hervor. Weder im Kostüm noch im Ausdruck der Gesichter, weder in der Behandlung des Ornaments noch in der Auffassung des landschaftlichen Hintergrundes spiegelt sich die Provinz wieder, in der sie längere oder kürzere Zeit gelebt und gewirkt haben. Und das ist eine durchaus natürliche Erscheinung. Denn nicht in Klausenburg oder Kronstadt waren diese Meister in den Geist und in die Formenwelt der zeitgenössischen Kunst eingeführt worden, sondern sie kamen hieher getragen und genährt von den Wogen jenes Stromes, der von Deutschland, hauptsächlich von Nürnberg aus nach Krakau führte, um von hier aus seinen Weg nach der Zips zu nehmen, woher er seine letzten Wasser bis an die östlichen Grenzen Siebenbürgens ausstrahlen ließ. So war jener Sohn des Veit Stoß, Johann, schon um das Jahr 1510 nach Schäßburg gelangt, wo er durch ungefähr zwanzig Jahre einer blühenden Maler- und Bildhauerwerkstätte vorstand, bis er im Jahre 1530 das Zeitliche segnete. Seine Witwe heiratete den Gesellen ihres Mannes, Christian, und dieser führte die Werkstatt weiter. Seiner Hand darf man wohl eine in sich fest abgeschlossene Altargruppe zuschreiben. Dieser Gruppe gehören die Altäre von Meeburg 1513, Schweischer

1522, Schäßburg, Reußdorf, Radeln und vielleicht auch Schorsten an. Da jedoch der letztgenannte Altar im Jahre 1904 in barbarischer Weise übermalt worden ist, so läßt sich bestimmtes über seine Zugehörigkeit nicht aussagen. Nur die Art der Komposition der Gemälde gibt der Vermutung eine Handhabe.

Ueber die übrigen Gruppen und Einzelerscheinungen des älteren siebenbürgischen Altarbaues zu handeln, die ganze Reihenfolge vom Malmkroger[1] und dem ganz eigenartigen Altar von Tartlau bis zu dem Mediascher[2], Mühlbächer[3] und zu dem jüngsten aber prachtvoll schönen Heldsdorfer Altar[4] ausführlich zu beschreiben, würde über den Rahmen dieser Abhandlung hinaus gehen. Verschieden an Wert und Alter enthalten sie ohne Ausnahme eine Fülle von Gedanken und eröffnen auf das geistige, künstlerische und religiöse Leben die weitgehendsten und interessantesten Perspektiven. Hierin aber liegt die sprechende Begründung, daß ihnen als hervorragenden Zeugen des heimischen Kulturlebens nicht nur die notwendige Beachtung geschenkt werde, sondern daß sie auch wissenschaftliche Bearbeitung und Bekanntmachung erfahren. Deshalb ist es auch dem Verfasser, der sich seit Jahren der Erforschung der siebenbürgischen Kunstgeschichte gewidmet hat, eine willkommene Gelegenheit, die Aufmerksamkeit der Fachkreise auf zwei Werke des siebenbürgischen Altarbaues zu lenken, die sich im Besitze des siebenbürgischen Nationalmuseums in Klausenburg befinden und die schon zufolge ihres kulturellen und künstlerischen Wertes eine eingehende Betrachtung verdienen.

Diese beiden Werke sind der Sommerburger und der

---

[1] Vgl. S. 1 ff. der vorliegenden »Beiträge«.

[2] Vgl. Roth: Der spätgotische Flügelaltar in Mediasch. Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde. XXXIV (1907). S. 193 ff.

[3] Vgl. Roth: Das Mühlbächer Altarwerk. Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde. XXXII (1905). S. 40 ff.

[4] Vgl. Johann Reichart: Der Heldsdörfer Flügelaltar. Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde. XX (1897). S. 1 ff. und S. 17 ff.

Hammersdorfer Altar. Der Sommerburger Altar ist im Jahre 1909 in den Besitz des Museums gelangt und wurde durch den Konservator des Museums der schönen Künste in Budapest, Josef Beer, der fachkundigen Erneuerung unterzogen. Die Museumsleitung hat dadurch der Altertümersammlung ein wertvolles Stück hinzugefügt und gleichzeitig für die Erhaltung eines Kunstdenkmals die dankenswerte Vorsorge getroffen.

Hinsichtlich seiner Konstruktion steht der Sommerburger Altar innerhalb der siebenbürgischen Altäre vollkommen isoliert da. An Stelle der Bekrönung, die, soweit sie an siebenbürgischen Altären aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts vorkommt, entweder noch in den Formen des spätgotischen Maßwerk- und Turmsystemes oder in einem halbkreisförmigen mit Renaissance-ornamenten ausgestatteten Aufsatz besteht, ist hier ein Schrein mit Statuen vorhanden.

Nach seinem Aufbau gehört dieser Altar in die große Klasse der Flügelaltäre, die bis auf den schon erwähnten Schaaser und den Nimescher Altar alle Altäre umfaßt, die bis ungefähr zum Jahre 1540 in Siebenbürgen entstanden waren. Im Vergleich mit andern Altären Siebenbürgens ist der Sommerburger Altar zu den Altären mittlerer Größe zu rechnen.

Wenn wir zunächst die Darstellungen des geöffneten Altars ins Auge fassen, so erblicken wir im Schrein des Altaraufsatzes die Statuen der Maria [1] mit dem Jesuskind und vier kleine Figuren weiblicher Heiligen und auf den Flügeln vier Gemälde.

Werden die Flügel des Altars geschlossen, so wird in acht Gemälden die Passion Christi sichtbar, deren Darstellung gerade auf der Rückseite der Flügel zum stehenden Gebrauch geworden war. Schon die nebeneinander liegenden Tafeln nötigten zur Wahl eines zusammenhängenden Themas, wozu sich eben die Leidensgeschichte des Erlösers am besten eignete. Nirgends offenbart sich nun jene Tatsache, daß in den einzelnen Werk-

[1] Siehe Tafel VIII.

stätten nach tief eingewurzelten Typen und Schemen gearbeitet wurde, mehr, als gerade in den Passionsdarstellungen dieser Periode. Mit Hintansetzung aller persönlichen Gedanken, unter Zurückdrängung beinahe jedweder individuellen Auffassungsweise werden die Grundzüge der Komposition, die durch Schongauer und Dürer geschaffen worden waren, bis zum Ueberdruß abgewandelt. Diese Variationen über ein bestimmtes Thema aber ermangeln so sehr der höheren Weihe, daß es sich bei aller Freude an dem, was der heimische Boden an künstlerischem Wert hervorgebracht hat, nicht verlohnt, die Abweichungen vom traditionellen Typus oder von der direkt erkennbaren Vorlage in jedem einzelnen Fall zu verfolgen.

Was aber beinahe allen Passionsdarstellungen als charakteristisches Merkmal zukommt, ist das immer wieder wahrnehmbare Streben nach Lebendigkeit der Szene. Eine Absicht besaß wohl auch der letzte dieser Maler und sie bestand darin, Marter und Leiden Jesu möglichst eindringlich zur Anschauung zu bringen. Allerdings konnte es bei dieser Absicht, die uns geradezu als werkstättisches Prinzip entgegentritt, nicht ausbleiben, daß bei mangelnder höherer Begabung das offenbar vorhandene Streben nach möglichst großer Eindringlichkeit des dramatischen Vorgangs einen Stich ins Bizarre, Karikaturenhafte erhielt. Deshalb das bewußte Herausarbeiten des Häßlichen, Gemeinen in den Gesichtern der Schergen und Henkersknechte — eine Erscheinung, die, wie allbekannt, bei allen Passionsdarstellungen besonders der transalpinen Kunst immer wiederkehrt. Daß gerade auch hierin der oft betonte Zusammenhang zwischen Passionsspiel und Malerei zum Ausdruck gelangt, mag nur nebenbei bemerkt werden[1]. Trotzdem auch dieses charakteristische Merkmal nicht zu den Eigenschaften gehört, die die in Siebenbürgen tätigen Künstler

---

[1] Vgl. K. Tschenschner: Die deutsche Passionsbühne und die deutsche Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts. Repertorium für Kunstwissenschaft. XXVII. S. 289, 430, 491 und XXVIII. S. 35.

im besondern kennzeichnen könnten, so ist doch so viel evident, daß dieser Punkt allein eine tiefere, intimere Anteilnahme des betreffenden Malers an seinem Werke verrät.

Fassen wir nun nach diesen allgemeinen Bemerkungen die acht Bilder mit Szenen aus der Leidensgeschichte Jesu näher ins Auge, so enthält die Reihe folgende Szenen: Jesus am Oelberg, Gefangennahme, Jesus vor dem Hohenpriester, Dornenkrönung, Geißelung, Kreuztragung, Kreuzigung[1] und Auferstehung. Ohne Zweifel sind diese Bilder derselben Hand zuzuschreiben, die die Gemälde der geöffneten Flügel mit den Darstellungen der Verkündigung, der Heimsuchung, der Geburt[2] und der Anbetung durch die drei Weisen aus dem Morgenlande geschaffen hat, jedoch läßt sich auch hier die allgemeine Erfahrung wiederholen, daß auf die Bilder der Rückseite nicht die gleiche Aufmerksamkeit und die gleiche Genauigkeit verwendet wurde, wie in den Gemälden des geöffneten Altars zuteil wurde. Während aber hier der Meister alle Gemälde offenbar eigenhändig ausgeführt hat, so wurden die Bilder auf der Rückseite anderer Altäre Gesellenhänden überlassen, wie sich das u. a. an der Passionsserie des Meeburger Altares konstatieren läßt. Unter den Gemälden unseres Altares ruft nun die Darstellung der Dornenkrönung unser besonderes Interesse hervor. Der Kopf des im Vordergrunde knieenden Schergen zeigt nämlich eine so weit gehende Uebereinstimmung mit dem Kopf eines Schergen auf dem Gemälde gleicher Darstellung, das sich unter den Flügelbildern des Altars zu Csikménaság befindet, daß man zu der Annahme irgend eines näheren Zusammenhanges zwischen beiden Werken gezwungen wird. Da wir aus dem Umstande, daß in beiden Altären Farbe und Komposition vielfach einander gleichen, noch nicht auf die Hand eines Meisters

---

[1] Siehe Tafel IX.
[2] Siehe Tafel VIII.

schließen dürfen, weil eben in diesen beiden Punkten die gesamte siebenbürgische Malerei des 16. Jahrhunderts verschwindend wenig individuelle Züge zeigt, so bleibt nur noch für die Annahme Raum, daß eben die Meister beider Altäre einer gemeinsamen Werkstätte angehört haben. Außerdem kommt noch dazu, daß so schwere Verzeichnungen, wie wir sie auf der Geißelung des Sommerburger Altares vorfinden, auf den Gemälden des Csikménaságer Altares nicht zu bemerken sind.

Der Sommerburger Altar ist nicht datiert und nicht signiert. An ihm ließ sich weder eine Jahreszahl noch ein Monogramm entdecken. Dem Charakter der Gemälde nach und mit Rücksicht auf die datierten Altäre[1] Siebenbürgens darf man die Entstehungszeit unseres Werkes mit dem Jahre 1520 annähernd richtig bezeichnen.

Schwieriger liegt die Frage nach dem Meister, da Inschriften und Urkunden nicht vorhanden sind. Daß dieser Meister kein Siebenbürger gewesen ist, steht unbedingt fest. Selbst dort, wo uns der Name des Künstlers erhalten geblieben ist, wie auf dem Altarblatt zu Großschenk „Paulus Vincentius pinxit 1523“ liegt in keiner Hinsicht ein Grund vor, den Künstler für Siebenbürgen zu reklamieren. Ja, in dem Umstande, daß selbst dieser hervorragende Maler sowohl die Haupttafel des Altares mit einer Darstellung der Szene, wie der ungläubige Thomas durch das Betasten der Wundmale des Herrn von seinem Unglauben geheilt wird, als auch das Bild in der Bekrönung mit der Darstellung des hl. Christophorus an die durch Albrecht Dürer geschaffenen Vorbilder anlehnte, ist ein direkter Beweis für die künstlerischen Beziehungen des Paulus Vincentius gegeben. Und solchen Beziehungen begegnen wir auf Schritt und Tritt, wir begegnen ihnen auch in unserem Altar. Denn wenn wir auch in den Passionsdarstellungen und in den vier Darstellungen auf den ge-

[1] Csikszentlélek 1510, Meeburg 1513, Birthälm 1515, Bogeschdorf 1518, Schweischer 1522, Tobsdorf 1522, Großschenk 1523.

öffneten Flügeln des Sommerburger Altares Art und Weise und unmittelbarer Benützung Dürerscher Gestalten und Kompositionsvorwürfe begegnen, wie sie insbesondere in der kleinen Holzschnittpassion, die Dürer mit dem Jahre 1510 abgeschlossen hatte, vorliegen, so ist das ein Hinweis, daß wir die Werkstätte, in der unser namenlose Meister seine Ausbildung genossen hatte, in dem Schulkreis Dürers zu suchen haben. So weit, aber nicht weiter dürfen wir gehn. Ihn ohne Schwanken zu einem Schüler Dürers zu machen, wäre über das Ziel hinausgeschossen, schon deshalb, weil die Art und Weise, wie die durch die Vorlage gegebenen Umrisse farbig ausgefüllt wurden, von dem Geist des großen Nürnbergers vollkommen unberührt geblieben ist.

Der vornehmste Schmuck des Sommerburger Altares besteht in den acht aus Lindenholz geschnitzten Statuen. Im Mittelschrein befindet sich die Bildsäule der Madonna[1] umgeben von den Statuetten der hl. Katharina, Dorothea, Ursula und Margaretha (?). Im Schrein des Bekrönungsaufsatzes sind die drei Statuen des Petrus, des hl. Stephan und des hl. Mauritius (?) aufgestellt[2]. Technisch in der bekannten Art des beginnenden 16. Jahrhunderts ausgeführt, offenbart sich auch in diesen Werken siebenbürgischer Plastik jene anerkennenswerte Höhe, die den Werken dieser Periode in Siebenbürgen beinahe ohne Ausnahme eignet. Bei genauerer Betrachtung aber zeigt es sich, daß, wie z. B. auch in dem plastischen Schmuck des Ménaságer Altars dem Hauptstück, der Mariastatue, von Seiten des Bildhauers die meiste Aufmerksamkeit zugewendet wurde. Trotz des derben Gesichtsschnittes ruht auch auf diesem Haupte ein Schimmer himmlischen Glanzes, den die Meister dieser Zeit gerade ihren Muttergottesstatuen einzuhauchen verstanden. Wenn auch der Kopf bei weitem nicht von jener seelischen Durchdringung zeugt, die, um nur ein Beispiel anzuführen, in so entzückender

---

1 Siehe Tafel VI.
2 Siehe Tafel VII.

Weise in der Madonna des Mühlbacher Altars ihre Verkörperung gefunden hat, so muß gerade diese Statue jenen Arbeiten zugezählt werden, die weit über dem Niveau des rein Handwerksmäßigen standen. Es mag auffallend erscheinen, daß das Jesuskind nicht, wie es sonst zu geschehen pflegte, aus einem besondern Block geschnitzt wurde, sondern daß es samt der Marienstatue aus einem einzigen Holzklotz modelliert worden ist, wichtiger aber ist die Tatsache, daß diese Skulptur viel Aehnlichkeit mit der Madonna des Ménaságer Altares aufweist. Nimmt man dazu noch die Erscheinung, daß nicht nur ornamental, sondern auch nach der Malweise der Vorlage und dem Vortrage der Gemälde sich zwischen beiden Altären mancherlei Gleichheiten bemerken lassen, so wird man den Zufall solcher Uebereinstimmungen für ausgeschlossen halten. Das Weitere, das aus diesen Kriterien gefolgert werden kann, ist die Tatsache, daß in beiden Altären ein Einfluß der fränkischen, im engeren Sinne der Nürnberger Schule vorliegt, wobei die Frage näher erörtert werden muß, ob die beiden Meister ihren Weg nach Siebenbürgen nicht über Polen genommen haben. Wenn wir nämlich die Passionsbilder, die sich auf der Rückseite der beiden beweglichen und auf der Vorderseite der beiden feststehenden Altarflügel befinden, in bezug auf die Kopftypen untersuchen, so begegnen uns Köpfe, deren Züge man nur als polnisch bezeichnen kann. Auf der „Gefangennahme“ und auf der „Kreuztragung“ stechen diese Typen merklich hervor. Ein Gleiches bemerken wir auch auf den Passionsbildern des Ménaságer und des Meeburger Altares.

Das Bild der Predella, vor der Restaurierung noch durch den späteren Einbau eines Tabernakels benachteiligt, zeigt uns die Szene, wie Christus von seiner Mutter Abschied nimmt, ein Thema, das bekanntlich auch von Dürer öfters behandelt worden ist, z. B. in dem Holzschnitt aus dem Marienleben von 1506 B. 92. Die drei Frauen, zu denen sich der in der Mitte stehende Heiland wendet, sind demnach Maria, Maria Jakobi und Salome.

Die vier Gemälde der geöffneten Flügel stellen die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt[1] und die drei Weisen aus dem Morgenlande dar. Während die Geburt Christi in freier Erinnerung an Dürer komponiert worden ist, lehnen sich die drei übrigen Gemälde enge an Dürersche Blätter an. So ist die Verkündigung mit weitgehender Benutzung des Dürerschen Holzschnittes aus der kleinen Passion (um 1509) B. 19, die Heimsuchung genau nach Dürers Heimsuchung aus der Holzschnittfolge des Marienlebens (1506) B. 84, nur mit Reduktion der Komposition auf drei Gestalten und die Anbetung durch die drei Weisen aus dem Morgenlande nach Dürers Holzschnitt vom Jahre 1511, B. 3 komponiert worden. Wenn wir uns dessen erinnern, daß die Verkündigung, die Heimsuchung und die Anbetung auf den Flügeln des Ménaságer Altars mit Zugrundelegung der nämlichen Dürerschen Holzschnitte entstanden sind, für die Geburt ist hier der Dürersche Holzschnitt B. 20 (um 1506—1511) verwendet worden — so liegt auch darin ein Beweis mehr für den engen Zusammenhang zwischen den beiden Altären.

Die acht Gemälde der geschlossenen Altarflügel stellen, wie schon erwähnt, dar: Jesus am Oelberg, die Gefangennahme, Christus vor Herodes, die Geißelung, die Dornenkrönung, die Kreuztragung, die Kreuzigung und die Auferstehung. Ein Teil dieser Gemälde ist frei komponiert worden, wobei sich jedoch bemerken läßt, daß der Künstler die bekannten Kompositionstypen wohl gekannt hat. Für die übrigen Bilder hat unser Maler Dürersche Kupferstiche und Holzschnitte direkt als Vorlagen benützt. Christus vor Herodes ist nach Dürers Holzschnitt aus der kleinen Passion (1509) B. 32, die Geißelung und die Dornenkrönung nach dem Holzschnitte der gleichen Serie (1509—1511) B. 34, die Kreuzigung nach dem Kupferstich von 1511, B. 13 und die Auferstehung nach dem Kupferstich vom Jahre 1512 B. 17 entworfen worden.

---

[1] Siehe Tafel VIII.

Die Gemälde der geöffneten Flügel sind von einem Goldrahmen eingefaßt, dessen Muster ganz genau an den Rahmen der Ménaságer Gemälde wiederkehrt. Desgleichen stehen die Zeichnungen des Goldgrundes, mit denen sowohl die Sommerburger als auch die Ménaságer Altargemälde in ihrem oberen Teile abschließen, an beiden Altären einander nahe — ein Grund mehr für die Verwandtschaft beider Werke.

Die Technik, die an diesen Gemälden zur Anwendung gelangte, ist die damals für Altargemälde allgemein übliche. Auf eine Holztafel wurde eine Leinwand geleimt und auf diese ein Gipsgrund gelegt. In diesen Gipsgrund wurden die Muster des Goldgrundes eingegraben, worauf das Blattgold auf der vorher aufgetragenen Mennigfarbe befestigt wurde. Die Gemälde selbst wurden mit Oelfarbe gemalt.

Der Erhaltungszustand des Altares ist trotz mannigfacher Beschädigungen, die insbesondere die Statuen durch Wurmfraß erlitten haben, ein zufriedenstellender.

Stilistisch betrachtet gehört der Sommerburger Altar gleich dem Ménaságer Altar der siebenbürgischen Gruppe der reinen Renaissancealtäre an. In der Anordnung der Flügel und dem Mittelschrein, sowie in der Beibehaltung des Brokatmusters, das sich auf dem Goldgrund des Schreines vorfindet, ist der Zusammenhang mit der Gotik noch gewahrt, aber die Ornamentik steht völlig im Banne der neuen Kunstideen. Die Art und Weise, wie sich diese Ornamentik mit dem architektonischen Gerüste des Altares zu einer innerlich verschmolzenen Einheit verbindet, erhebt dieses Werk auf die Höhe einer künstlerischen Leistung, die zu dem Besten gehört, was die Kunst des 16. Jahrhunderts in Siebenbürgen hervorgebracht hat.

Der zweite Altar, dem wir unsere Aufmerksamkeit zuwenden, ist der Hammersdorfer Altar[1], der im Jahre 1908 durch Kauf den Sammlungen des Siebenbürgischen Nationalmuseums

---

[1] Siehe Tafel X.

eingereiht wurde. Er gehört den Werken an, die in größerer Anzahl das Barock in Siebenbürgen hervorgebracht hat, jenem Stil also, der das ganze 17. Jahrhundert hindurch Plastik und Malerei beherrschte und sich bis tief in das 18. Jahrhundert zu behaupten verstanden hat.

Wenn der Hammersdorfer Altar auch nicht den Formenreichtum aufweisen kann, den Johann Vest seinem im Jahre 1681 aufgestellten Altar der Schäßburger Klosterkirche[1] zu verleihen verstanden hat, so gehört er dennoch zu folge seines klaren Aufbaues, des flüssigen Schwungs seiner Ornamente zu den besten Erzeugnissen des siebenbürgischen Barock. Trotzdem diese barocken Altäre von den Altären des 16. Jahrhunderts sowohl in bezug auf den architektonischen Aufbau als auch in bezug auf die beabsichtigte Wirkung grundverschieden sind, so teilen sie mit jenen Altären dennoch die Tatsache, daß sie, was die Reinheit des Ornaments anbetrifft, von jedem provinziellen Einschlag frei sind. Gerade darin aber liegt ein Beweis auch für diese Stilperiode, daß das Barock in Siebenbürgen im engsten Anschluß an das Barock des Westens gepflegt worden ist. Wie dieses möglich gewesen ist, erhellt wohl auch aus dem Umstand, daß noch immer Künstler ihren Weg nach Siebenbürgen fanden, die ihre Ausbildung nicht in diesem Lande gefunden hatten. So hat die schöne Barockorgel in der Hermannstädter ev. Stadtpfarrkirche[2] (1672) und den prächtigen Barockaltar in der Schäßburger Klosterkirche Johannes Vest aus Bartfeld errichtet, und wir haben Ursache anzunehmen, daß der geringste Teil der hervorragenderen Barockschnitzwerke aus den Händen einheimischer, siebenbürgischer Meister hervorgegangen ist. Hierin aber liegt der Hinweis darauf, daß man in dieser Zeit in Oberungarn besonders noch immer nicht vergessen hatte, daß drüben im alten Waldlande

[1] Vgl. Roth: Der Barockaltar in der Schäßburger Klosterkirche. Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde. XXXII (1909). S. 145 ff.

[2] Vgl. Roth: Kunstgewerbe, S. 182.

ein Kulturleben blühte, daß von jeher der Kunst eine Stätte zu bereiten verstanden hatte, und so konnte es geschehen, daß — wofür sich besonders auch mit Bezug auf die Goldschmiedekunst eine große Masse von Beweisen erbringen ließe — der wandernde Künstler auch im 17. Jahrhundert seine Schritte gerne nach Siebenbürgen lenkte.

Der Hammersdorfer Altar zeichnet sich durch einen klaren, gutgegliederten Aufbau aus. Zwei Säulen rahmen das Hauptbild ein, darüber erhebt sich die Bekrönung, die gleich der des Schäßburger Altares in die Statue des auferstehenden Christus mit der Siegesfahne ausläuft. Neben beiden Säulen befinden sich rechts und links geschnitzte, durchbrochene Ornamente, die entwicklungsgeschichtlich betrachtet nichts anderes sind, als die ins Ornamentale umgewandelten Flügel des gotischen Altares. In das Bogengeranke ist je ein geflügeltes Engelsköpfchen außerordentlich geschickt und so schwungvoll einkomponiert, daß dem Meister die vollste Vertrautheit mit dem Geist und Wesen des barocken Zierwerkes zugesprochen werden muß.

Jene Umwandlung des gotischen Altarflügels zu einer ornamentalen Beigabe ist nun insoweit sehr interessant, als sie geeignet ist, die durchaus veränderten Ansprüche, die man jetzt zumal in protestantischen Kirchen an den Altar stellte, zu beleuchten. Der gotische Altar war mit seiner Fülle von erzählendem Inhalt in seinen Bilderserien ein sprechendes, glänzendes, ja in seinen reichsten Ausgestaltungen ein triumphierendes Dokument des Dogmas, des Glaubens der Kirche. In ihm dominieren Lehre und Kultus; die aufwärts eilende, sich mehr und mehr verjüngende Bekrönung weist dem ahnenden Geist den Weg nach oben. Anders der barocke Altar. Er begnügt sich in den meisten Fällen mit wenigen bildlichen Darstellungen und legt den Nachdruck auf die Fülle und Masse des Ornaments. Er wirkt, da er nicht mehr, wie es der gotische Altar gewesen ist, eine Illustration der biblischen und legendären Geschichte sein will oder kann, nicht durch seinen geistigen Inhalt, sondern durch die schwere

Wucht seiner Formen, in die das Getändel und Spiel des sich verschlingenden Ornaments Leben und Bewegung bringt.

Es wäre nicht uninteressant, eine Geschichte der Verachtung des Barock zu schreiben. Man hat das Barock als Entartung, als unsinniges Spiel bezeichnet. Man hat ihm geistloses, zielloses Schwelgen in überwuchernden Formen vorgeworfen und in ihm deshalb einen Niedergang der Kunst erblickt. Aber nichts ist ungerechter als diese Art der Beurteilung. Denn wie in der Architektur auch diese Stilart, wir denken nur an die gewaltigen Bauten der Niederlande, ganz Hervorragendes hervorzubringen vermocht hat, so hat sie auch in der Holzschnitzerei sich in einer Weise betätigt, die durchaus künstlerisch genannt werden muß. Und dies deshalb, weil wir, wenn wir die Grundzüge der durch Konrad Lange begründeten realistischen Aesthetik im Auge behalten [1], auch hier Elemente vorfinden, die in dem Betrachter das Gefühl der Bewegtheit und ihrer innern Notwendigkeit, hervorgerufen durch die treibende Kraft der Formen selbst, erwecken. Wie in der Gotik eine Kraft vorhanden zu sein scheint, die Stein und Holz zwingt, sich in steter Verjüngung selbst aufzulösen, nach Verringerung ihrer selbst bis zu einem einzelnen Punkt, der Kreuzblume, zu streben, so ruft auch das Barock die Illusion einer verborgenen Kraft hervor, die den Linien Leben einhaucht und sie nötigt, in Bogen und Zwickeln, in Durchkreuzungen und Verschlingungen der an und für sich toten Materie Bewegung und Lebendigkeit zu verleihen. Ein Kunstwerk erscheint uns als solches nur durch die Kraft, mit der es in uns eine bestimmte Illusion hervorruft. Deshalb steckt auch in dem Barock ein tiefer künstlerischer Sinn, der sich in der inneren Bedingtheit seiner Formen äußert. Sobald wir uns aber gewöhnen, diesen allgemeinen Gedanken, der sich mutatis mutandis in jeder Stilperiode aufdrängt, zu berücksichtigen, werden wir auch dem zu mancher Ungerechtigkeit verleitenden Fehler entgehen, eine

[1] Vgl. Konrad Lange: Das Wesen der Kunst. Berlin 1907. S. 135.

Stilform eo ipso über alle anderen zu stellen. Jede Stilart, sofern sie nur auf der das Wesen der Kunst ausmachenden Grundlage beruht, hat ihre Schönheiten. Steigerungen, höchste Blüte oder tiefsten Niedergang hat die Kunst immer nur innerhalb einer bestimmten Stilperiode empfangen und deshalb ist im Grunde genommen keine Stilart besser oder schlechter gewesen als die andere.

Damit, so glauben wir, ist nun auch der Fingerzeig gegeben, wie unser Altar zu beurteilen ist, vor allem auch wie für eine geringschätzige Bewertung die rechtliche Grundlage fehlt.

Dem Hammersdorfer Altar sind drei plastische Werke eingefügt.

Die beiden Statuen, die sich rechts und links neben dem Mittelbild befinden, stellen die Apostel Petrus und Paulus dar. Nach Haltung und Auffassung ist ihnen ein besonderer künstlerischer Wert nicht zuzuschreiben, doch verdient immerhin der ruhige Ausdruck der Köpfe im Verein mit der gelungenen Modellierung Anerkennung. Echt barock ist die Gestalt des triumphierenden Christus.

Das ovale Bild des Aufsatzes, das samt der Umrahmung 152×120 cm mißt, stellt die Geburt Christi dar. Gut in der Komposition und besonders durch das liebliche Gesicht der Maria sympathisch zeigt es in der technischen Behandlung den Verfall an, der seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts das Schicksal der siebenbürgischen Malerei geworden war. Ein gleiches gilt von dem Bilde der Kreuzigung in der Bekrönung. Die Blütezeit der Malerei in Siebenbürgen war eben längst vorüber, die Zusammenhänge mit der Kunst des Westens waren unterbrochen. Der Malerei des 17. Jahrhunderts fehlte es an gesunden, lebendigen Traditionen, den einzelnen Malern an Schulung und Technik.

Die Polychromie des ganzen Altares ist lebhaft, wenn sich auch schon jene Gedämpftheit ankündigt, die im 18. Jahrhundert zur stumpfen leblosen Behandlung der Farbengebung führen sollte.

Die größte Breite des Altares beträgt 2,74 m, die Gesamthöhe 5,20 m.

Schließlich erübrigt es noch, die Inschriften wiederzugeben, die sich an dem Hammersdorfer Altar vorfinden.

Im Felde oberhalb des Geburtsbildes lesen wir:

„NON EST IN ALIO SALUS, NEC ALIUD NOMEN SUB COELO DATUM, PER QUOD OPORTEAT NOS SERVARI, QUAM NOMEN JESU CHRISTI."

Das Feld unterhalb des Bildes mit der Darstellung der Geburt Christi enthält folgende Worte:

„DUX ET CONSUMMATOR FIDEI
IESUS CHRISTUS
HERI ET HODIE, IDEMET IN SECULA."

Auf dem Rahmen, der das Bild des Aufsatzes einfaßt, steht zu lesen:

„IN DEI GLORIAM SUI MEMORIAM SPECTATE PIETATIS FOEMINA SOPHIA SIPHTIN, SPECT: GENEROSI DN̄ ANDREAE FLEISCHERI REGII QUOND: CIBIN. IUD. HOC ALTARE, COLORUM VENUSTATE SUMTIB9. SUIS EXORNARI FECIT 1676."

Während uns diese Inschrift über den Donator des Altars Aufschluß gibt, enthalten die inneren Felder der beiden Architravkonsolen die Namen des Bildhauers, dem Skulpturen und Holzschnitzereien des Altares zu verdanken sind, ferner den Namen des Malers, der die Gemälde und den Anstrich des Werkes geliefert hat und schließlich den Namen des Pfarrers, unter dessen Amtsführung der Altar aufgestellt worden ist.

Diese Inschrift lautet:

„Sculpsit Sigismund9 Moeß Exstruc̄t. Sumbtib9 Com̄unib9 Past9. Paulo Günd(isch). Pin̄xit Johan Herrmann [1]."

[1] Vgl. Roth: Sigismundus Möß, Bildhauer. Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde. XXXV (1912). S. 145.

Im Jahre 1774 wurde der Hammersdorfer Altar einer Erneuerung unterzogen. Die Kosten bestritt Georg Fredel. Darauf nimmt die Inschrift bezug, die an der Randleiste des oberen Architravs angebracht ist und also lautet:

„DER IN DEM HERREN RUHENDE (!) AGNETHA FREDELIN ZUM ANDENKEN HAT DIESES WERK VERNEUEREN LASSEN GEORG FREDEL ˜O (ANNO) 1774.“

Daß zu der Aufrichtung des Altares auch der Hermannstädter Königsrichter Andreas Fleischer beigetragen hat, darf uns nicht weiter wundern. Desgleichen ist öfters geschehen. So sind einige Stücke des berühmten Heltauer Kirchenschatzes durch Stiftung Hermannstädter Patrizier in den Besitz der Kirchengemeinde gelangt.

Mit diesen Ausführungen hätten wir denn auch das Ende unserer Darstellung erreicht. Wir haben zwei Altäre behandelt und damit einen kleinen Beitrag zu jenem großen Kapitel ungarländischer Kunstgeschichte gegeben, auf dem sich die künstlerische Betätigung seit dem Ende des 15. Jahrhunderts in imposanter Weise als lebenskräftig erwiesen hat. Gerade mit Rücksicht auch auf Siebenbürgen bieten die Altäre für die heimische Forschung eine Fülle ungehobener Schätze. Mag die spezielle Untersuchung noch so sehr verschiedene Ergebnisse zutage fördern, die eine große Tatsache wird jede Arbeit auf diesem Gebiete beherrschen müssen, daß die uralte Sehnsucht des menschlichen Herzens nach Schönheit auch in diesem Lande lebensvolle Gestalt zu gewinnen imstande gewesen ist. Denn Kunst ist nichts anderes, als ein Lauschen der Seele auf die inneren Harmonien, als ein Drängen des Herzens nach den Schätzen, die in der Tiefe schlummern. —

III.

Die siebenbürgischen Erztaufen.

In der Entwickelungsgeschichte der künstlerischen Idee, wie sie auf dem Gebiete der trotz ihrer Zusammenhänge mit dem ungarländischen Bildungsleben eigenartigen und durchaus persönlich gefärbten Kultur Siebenbürgens reiche Pflege gefunden hat, treten, so viel wir sehen können, zwei Hauptmomente hervor. Zunächst macht sich die aus dem Charakter der mitteleuropäischen Kultur verständliche Erscheinung geltend, daß die Kunst- und Kulturdenkmäler Siebenbürgens aus der großen geistigen und realen Verbindung mit den Strömungen der Zeit nicht losgelöst werden können, d. h. daß sie niemals als isolierte, rein bodenständige Entwickelungsergebnisse betrachtet werden dürfen. Die zweite Eigentümlichkeit aber besteht auch hier, wie überall, darin, daß Rasse und Veranlagung, Schicksal und Geschichte, Lebenswille und psychische Struktur der Volksgemeinschaft in ihren Daseinsdokumenten — und die Kunst ist doch ein solches Existenzzeugnis — unverkennbar reflektiert werden.

Im Sinne dieser Betrachtungsweise, wie sie in den Zielen der historisch-genetischen Methode gegeben ist, liegen nun die Probleme, die der modernen Forschung auch mit Rücksicht auf die Aufgaben der Untersuchung des vorhandenen kunstgeschichtlichen Materials gesteckt sind. Bei aller Anerkennung der bisher ge-

leisteten Arbeit, die aus allen Teilen des Landes bis dahin unbekannte, vergrabene und vergessene, unbeachtete und versunkene Schätze an das Tageslicht gezogen hat, die inventarisierend und beschreibend den Forschungsstoff zu entdecken und zusammenzutragen mit bewunderungswürdigem Fleiß bemüht gewesen ist, bei allem Dank, den wir denen schuldig sind, die nach dieser oder jener Richtung hin ihre Tätigkeit entfaltet haben, den Horizont der ungarländischen Kunstgeschichte abzustecken und die in ihr schlummernden Probleme zu umreißen, muß unsere Wissenschaft sich heute immer mehr darüber klar werden, daß sie neben der bloßen und gewiß notwendigen Publizierung des Formalen zur Ergründung und Erkenntnis des Geistigen in dem einzelnen Kunstwerk und des Geistigen auf der ganzen Linie der Entwickelung berufen ist. Denn je mehr wir in die Lage versetzt werden, gerade dem geistigen Gehalt unserer Denkmäler gerecht zu werden, um so mehr werden wir auch imstande sein, das zufällige von dem gesetzlichen Geschehen zu trennen und den Kräften in das unverhüllte Angesicht zu sehen, die ein wahrhaft bedeutendes Kunstleben auch in diesem Lande ermöglicht haben. Darüber brauchen wir keinen Schmerz zu empfinden, daß das Kunstleben Ungarns sich in seiner Gesamtheit weder mit Holland noch mit Italien, Frankreich oder Deutschland messen kann, denn es macht doch unsern Stolz aus, daß nirgends in der Welt mit gleichen Kräften, unter gleichen Voraussetzungen Besseres geleistet worden ist, als hier bei uns geleistet wurde. Unsere Kirchenarchitektur, unsere mittelalterlichen Wandmalereien, unser Kunstgewerbe, unsere Plastik, unsere Volkskunst sind Zeugnisse, wie groß die Ziele gewesen sind, nach denen die Schönheitssehnsucht der Jahrhunderte gerungen hat. Die Karlsburger Kathedrale, der Kaschauer Dom, die Kronstädter Schwarze Kirche, das Werk der Brüder Georg und Martin von Klausenburg, die Gemälde des Paulus de Ung und des Johannes von Rosenau, die Arbeiten des Sebastian Hann u. s. f. in langer Reihe sind ein Beweis, daß das, Wort von der Kunstarmut Ungarns zu jenen Irrtümern gehört,

die aus dem Mangel an Kenntnis und rechter Beurteilung entstanden sind.

In der Kunst vereinigen sich Wille zum Sein und geistiges Leben zu schöpferischer Tat. Und wem die Kunstdenkmäler mehr sind als bloße Forschungsobjekte, wer in ihnen der Sprache der Vergangenheit zu lauschen vermag, der kann nicht anders, als den Reichtum des Lebens zu preisen, dem eine Stätte des Blühens zu bereiten unsere Vorfahren imstande gewesen sind trotz ihrer Not, trotz ihrer Armut, trotz der Schwere des Schicksals, durch das sie mit ungebrochenem Mut hindurchgegangen sind.

So schließt sich denn die Kunst Ungarns in ihrer Gesamtheit trotz der landschaftlichen Verschiedenheiten doch zu einer großen Einheit zusammen. Mag sich diese Einheit oft genug von Denkmal zu Denkmal verfolgen lassen, mag sie oft auch nur gefühlt und empfunden werden, an ihrer Wirklichkeit kann nicht gezweifelt werden. Und wenn einmal die Wissenschaft daran gehen wird, die Geschichte der Kunst in diesem Reiche auf der Grundlage der immer mehr anwachsenden Ergebnisse der Einzelforschung zusammenzufassen, so wird die Gesamtbetrachtung darauf nicht verzichten können, sich auf die Warte dieser Einheit zu stellen und dabei den verschiedenen Komponenten und Faktoren Gerechtigkeit angedeihen zu lassen.

Doch genug der Einleitung, die die Gesichtspunkte kurz herausheben wollte, unter die auch die Behandlung unseres Themas zu fallen hat.

Wir besitzen in Siebenbürgen neun aus Glockenbronze gegossene Taufbecken, sämtliche in sächsischen Kirchen auch heute noch in Benützung. In chronologischer Reihenfolge sind es die Taufbecken in Mediasch (14. Jahrhundert), Schaas (14. Jahrhundert), Alzen (1404), Hermannstadt (1438), Schäßburg (1440), Kronstadt (1472), Klein-Schelken (1477), Denndorf (15. Jahrhundert) und Henndorf (15. Jahrhundert).

Bevor wir an die Betrachtung der einzelnen Taufbecken

herantreten, ist es nötig, das allen Gemeinsame zu kennzeichnen. Zunächst sei darauf hingewiesen, daß unseren Erztaufen in bezug auf den Aufbau ein Gedanke zugrunde liegt, der aus dem Geiste des Ritus heraus geboren auch hier wahrgenommen werden kann. Wir möchten diesen Gedanken die Anbietung der geistlichen Gnadenmittel, das „Offertorium“ nennen. Am vollkommensten findet sich dieser Gedanke im Abendmahlskelch dargestellt, dessen Form eben durch die Idee des Anbietens seine definitive Ausgestaltung erhalten hat. Aus der reinen Zweckbestimmung hat sich von selbst der logische und zugleich praktische Aufbau ergeben: der Fuß zum Aufstellen, der Nodus zum Halten und Emporheben, die Cuppa als Gefäß. Diese gewonnene Grundform kehrt nun nicht nur in den Ostensorien, nicht nur in den Ciborien und den Gefäßen für die heiligen drei Oele wieder, sondern hat selbst die Entwicklung des gotischen Altars, dessen Silhouette nichts anderes ist als eine Monstranz mit ebenem Charakter, auf das Wesentlichste bestimmt und schließlich jene Art der Taufbecken geschaffen, die in bezug auf ihre Form großen Kelchen oder Pokalen vollkommen gleich zu setzen sind. Und weil eben in all diesen Kultusgegenständen ein Gnadenmittel der Kirche dargereicht wird, im Kelch das Blut, im Ciborium und in der Monstranz der Leib Christi, vom Altar aus beides, und aus dem Taufbecken das Wasser des Lebens, so ist es erklärlich, daß die jüngste Entwicklungsstufe des Taufsteines restlos durch den Gedanken jenes Offertoriums bestimmt worden ist.

Zu dieser Formgebung aber sind die alten Gießer nicht im Wege religiöser Reflexion gelangt, sondern standen unbewußt unter dem Einfluß des geistigen Gehaltes, den das am Taufbecken zu verwaltende Sakrament ausübte, und des Geistes überhaupt, der sich zu seinen Zwecken Form und Leib zu bilden vermag. Wie niemand den Meister zu nennen vermag, der den ersten aus den drei genannten Hauptteilen, Cuppa, Fuß, Nodus, bestehenden Abendmahlskelch geschaffen hat, wie wir keine Zeugnisse dafür besitzen, daß die Uebertragung der Abendmahlskelchform auf andere Kul-

tusgefäße auf der Bahn der rein verstandesmäßigen Entschließung erfolgt ist, so stehen wir auch bei der Kelchform unserer Erztaufen vor einer jener Tatsachen, die die wunderbare Durchdringung des formalen und künstlerischen Empfindens ganzer Geschlechter, ganzer Epochen mit den Kräften verkündigt, die aus irgend einem Zentralgedanken, in diesem Falle aus dem kirchlichen und religiösen Zentralgedanken der Heilsverwaltung und göttlichen Gnadendarreichung ihren Ausgang genommen haben. Aus diesem Grunde sind unsere Taufbecken nicht nur Belege für die treibenden Kräfte, die auf die Stilbildung bestimmenden Einfluß ausgeübt haben, sondern zugleich auch Ausstrahlungen der mittelalterlichen Theologie, die ihrem Wesen nach ihre Wurzeln nicht nur in den Boden der durch Bibel, Tradition und Dogma bewirkten Geistesrichtung gesenkt, sondern auch aus der uralten Verkettung von christlichen, antiken und heidnisch-orientalischen, bewußt und unbewußt weiterlebenden Vorstellungen ihre Nahrung gesogen hat, so daß gerade in die mittelalterliche Ikonographie jene Elemente eingedrungen sind, die den Stempel eines starken mystischen Einschlags dem ganzen Geistesleben jener Zeit auf die Stirne gedrückt und auch das künstlerische Schaffen nicht unberührt gelassen haben. Wir werden diesen mystischen Spuren an den einzelnen Taufbecken, soweit sie vorhanden sind, begegnen.

Die Forschung der Gegenwart legt ihr Hauptgewicht mit darauf, die Frage nach der Genesis der Kunstdenkmäler zu beantworten oder es wenigstens in einer präzisen Problemstellung zu versuchen. Auch bei unseren Erztaufen interessiert die Frage nach dem Ursprung in hohem Maße, nicht etwa in dem Sinne, als ob ihre Entstehung in den Gußhütten siebenbürgisch-sächsischer Glokkengießer einer besonderen Beweisführung bedürfen würde, sondern vielmehr im Sinne der Anlehnung oder Anregung an anderwärts vorhandene gleiche oder ähnliche kunstgewerbliche Schöpfungen. Gerade das tiefere Eindringen in die Kenntnis der siebenbürgischen Kunstdenkmäler hat die naive Anschauung, als hätten wir es in

ihnen mit durchaus selbständigen Erzeugnissen zu tun, die aus der Volksseele entsprungen seien, wie Pallas Athene aus dem Haupte des Zeus, endgültig aus dem Gedankenkomplexe der Kritik eliminiert. Denn wie in einer großen Anzahl der gotischen Altäre Siebenbürgens Martin Schongauer, Albrecht Dürer, Michael Wolgemut und in einem Falle selbst Grünewald in Kopien und mehr oder weniger freien Wiedergaben ihrer Werke uns entgegentreten, wie Sebastian Hann, der unvergleichliche Techniker, seine szenischen Motive hauptsächlich aus den Kupferstichen des Matthäus Merian geholt hat, wie die siebenbürgischen Barockschnitzereien auch nicht die geringste provinzielle Eigenart aufweisen, so drängen auch unsere Taufbecken gebieterisch zu der Frage, wo wir denn eigentlich die Wiege der in ihnen vorhandenen künstlerischen Idee, einfacher ausgedrückt, ihrer Silhouette zu suchen haben. Wohl wissen wir es, daß die Pokalform des Taufsteins „eine Weiterbildung des Halbkugelbeckens, welches nach unten eiförmig ausgezogen und mit einer Art Becherfuß verschmolzen wird“ [1], ist, wohl besitzen wir auch in Siebenbürgen aus romanischer und gotischer Zeit eine ganze Reihe von steinernen Pokaltaufsteinen [2], aber daß die Uebertragung ihrer Gestalt auf die ehernen Taufbecken losgelöst von siebenbürgischen Einflüssen erfolgt wäre, dagegen spricht die Vollkommenheit der Formengebung, mit der diese Gußwerke wie mit einem Schlage in die Erscheinung treten. Wir wissen ferner, daß sich vom 12.—16. Jahrhundert das gegossene Taufbecken in Norddeutschland weiter Verbreitung zu erfreuen gehabt hat und daß es im Handelswege über ganz Deutschland verstreut wurde, aber gerade die von Albert Mundt [3] bearbeiteten und publizierten Stücke lassen die

---

[1] H. Bergner: Handbuch der kirchl. Kunstaltertümer in Deutschland. Leipzig 1905. S. 276.

[2] Solche Pokaltaufsteine gibt es in Malmkrog, Freck, Bogeschdorf, Heltau, Radeln, Großau, Schweischer usw.

[3] Albert Mundt: Die Erztaufen Norddeutschlands von der Mitte des 13. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts. Leipzig 1908. S. 5 ff.

Vermutung nicht unbegründet erscheinen, daß siebenbürgische Gießer auf ihren Wanderungen in Deutschland das anregende Vorbild für ihre späteren Arbeiten in sich aufgenommen haben. Aber kein einziges der uns bekannt gewordenen Taufbecken Deutschlands besitzt eine Form, auf die eine der siebenbürgischen Erztaufen unmittelbar bezogen werden könnte. Trotz der Wanderungen der Gesellen, über die hier nicht weiter zu handeln ist, trotz des Umstandes, daß gerade das Gewerbe der Gießer starken Zustrom vom Auslande her erfuhr[1], stehen wir demnach vor der Tatsache, daß in unseren siebenbürgischen Taufbecken eine Frucht selbständiger Formgebung konstatiert werden kann. Anders aber verhält es sich nun, wenn wir unsere Aufmerksamkeit jenem Kunstgebiet Ungarns zuwenden, auf dem jede Art der Kunstübung der reichsten und liebevollsten Pflege teilhaftig geworden ist. Dieses Kunstgebiet ist mit dem Namen: Nordungarn umschrieben. Und in der Tat weisen die von Kornel Divald veröffentlichten Zipser Taufbecken[2] mit den siebenbürgisch-sächsischen eine unverkennbare Verwandtschaft auf. Wenn auch die meisten Zipser Erztaufen in ihrem reicheren Aufbau und in der bewegteren Silhouette die unsrigen übertreffen, so besteht trotzdem zwischen ihnen ein so starker innerer Zusammenhang, daß darin die Direktive für die Beurteilung der Genesis auch unserer Taufbecken gegeben ist. Wir brauchen an diesem Orte die engen Beziehungen nicht näher zu erörtern, die zwischen der nordungarischen und siebenbürgischen Kulturwelt seit dem 12. Jahrhundert ununterbrochen bestanden haben, wir würden nur bekannte Tatsachen wiederholen, wollten wir auf die mannigfaltigen Berührungspunkte hindeuten, die in den Altären hier und dort vorhanden sind, wollten wir die zahlreichen Namen von Künstlern anführen, die hinüber und herüber gewandert waren, sich gegenseitig befruchtend und

---

[1] Vgl. Roth: Kunstgewerbe, S. 7 ff.

[2] Divald Kornél: Iparművészeti emlékek. (Kunstgewerbliche Denkmäler.) 3. Teil der von Johann Vajdovszky redigierten: Szepesvármegye művészeti emlékei. (Kunstdenkmäler der Zips.) Budapest 1907. S. 8 ff.

anregend. Es mag genügen, es auch hier zu betonen, daß in diesen Beziehungen eine der wichtigsten Erscheinungen in der Geschichte der ungarländischen Kunst vorliegt. Allerdings sind im einzelnen diese Beziehungen noch nicht mit der wünschenswerten Präzision untersucht worden, trotz der hin und wieder gegebenen Feststellungen und Ausführungen — und so wird eine Hauptaufgabe unserer Kunsthistoriographie in Zukunft ganz besonders auch in der Lösung dieses Problems gesucht werden müssen.

Mit Rücksicht auf die ohne Zweifel vorhandenen Uebereinstimmungen zwischen den nordungarischen und siebenbürgischen Taufbecken erhebt sich die Frage: Wie ist diese Uebereinstimmung zustande gekommen? Da die ältesten Erztaufen, dem 14. Jahrhundert angehörig, in Siebenbürgen auftreten[1], die am reichsten entwickelten Formen dieses Kultusgefäßes aber in Nordungarn anzutreffen sind, so könnte man annehmen, daß Siebenbürgen in der Schaffung gegossener Taufkessel vorangegangen und Nordungarn die weitere Ausbildung und Ausgestaltung in die Hand genommen habe. Wir müssen aber eingestehen, daß diese Theorie, wollten wir sie mit der Prätension einer festen Ansicht vortragen, doch viel zu sehr den Eindruck der Konstruktion hervorruft, als daß wir geneigt wären, ihr ein besonderes Gewicht beizulegen. Das eine steht unbedingt fest — erfunden ist die Pokalform des gotischen Taufbeckens weder in Nordungarn noch in Siebenbürgen, aber die eigentümliche Stilisierung dieses kirchlichen Einrichtungsstückes ist, mag nun die Anregung wo immer gefunden worden sein, doch auf die geistige Urheberschaft ungarländischer Gußhütten zurückzuführen.

Im Angesicht dieser Tatsache darf die Frage, welche Kunstprovinz Ungarns vorangegangen ist, auf sich beruhen, denn wichtiger als lokale Autorenbestimmungen ist uns doch der Um-

---

[1] Das von Divald dem 14. Jahrhundert zugeschriebene Taufbecken der St. Jakobkapelle in Leutschau gehört dem Ende des 15. Jahrhunderts an.

stand, daß unser Kunstleben in sich die Kraft getragen hat, stilbildend das Zeugnis seines Gedankenreichtums den nachfahrenden Geschlechtern zu überliefern. So sehr wir die hochentwickelte Gußtechnik, wie sie an den Taufkesseln des 14. und 15. Jahrhunderts zu bemerken ist, bewundern, so ist doch gerade die künstlerische Geschlossenheit, die Sicherheit in der Handhabung der vollkommenen Proportionen, das ästhetisch Eindringliche der ganzen Wirkung das Wertvolle in diesen Erzeugnissen des siebenbürgischen Kunstgewerbes. Wie das Prager Reiterbild des heiligen Georg eine prachtvolle Bezeugung dafür ist, daß die höchsten Leistungen unserer Kunstbetätigung alle Bande einer provinziellen Beengtheit zu durchbrechen imstande gewesen sind, so sind auch die oberungarischen und siebenbürgischen Taufkessel Werke, die beweisen, daß der Geist, wie er in den Werkstätten jener alten Meister lebendig gewesen ist, weit davon entfernt war, in dem sprichwörtlichen Dunkel des Mittelalters zu versinken und zu verkümmern. Denn in der entzückenden Linienführung der Profile, in der Ruhe der Ausmaße, in der Harmonie der einzelnen Teile, in der energischen Zusammenfassung des Aufbaues offenbart sich eine solche Sicherheit der künstlerischen Idee und dem ästhetischen Problem gegenüber, daß uns auch im Anblick unserer Taufbecken jene Achtung nicht verläßt, die Geist und Wesen der mittelalterlichen Kunst jedem aufnötigen, der die Fähigkeit besitzt, auch im kleinen das Ewige zu ahnen und verstehend zu bewundern.

Die ältesten Taufkessel besitzen die evangelischen Gemeinden in Mediasch und Schaas. Beide Stücke gehören, wie wir aus dem Charakter der gotischen Majuskel schließen dürfen, dem 14. Jahrhundert an. Ihre Form ist die reine Pokalform ohne Nodus. Die Gleichheit der Dekoration, die Verwendung der zum Teil gleichen Reliefmotive, die Uebereinstimmung der von einer gewissen Roheit der Ausführung nicht freizusprechenden Technik, der hier wie dort wiederkehrende Ductus der Schriftzüge machen es zur Gewißheit, daß beide Werke aus der Hand

eines und desselben, wahrscheinlich Mediascher Meisters hervorgegangen sind. Dafür spricht auch der Umstand, daß beide Stücke auf einem kreisrunden Steinpostament aufgestellt sind.

Die Mediascher Erztaufe[1] hat eine Höhe von 72 cm, einen Durchmesser des Taufbeckens von 52 cm und ist in zwei Stücken gegossen worden und zwar so, daß der eigentliche Kessel mit einem Zapfen in den Fuß eingreift. Während die drei Rebblattgirlanden, die den Kessel und den Fuß in konzentrischen Kreisen umfangen, ebenso wie die Buchstaben der Inschrift aus freier Hand geformt worden sind, worauf die Unregelmäßigkeit der Linienführung deutlich hinweist, sind die kleinen Reliefs, im ganzen achtzehn an der Zahl, offenbar mit Benützung von fertigen Matrizen hergestellt worden, eine Erscheinung, die sich durch eine lange Reihe alter Glocken und auch durch die übrigen siebenbürgischen Taufkessel belegen läßt. Von diesen Reliefs stellen sechs auf quadratischer Grundlage in kreisrundem Felde einen thronenden König mit Szepter und Reichsapfel dar, aller Wahrscheinlichkeit nach eine Beziehung auf Christus, den König der Könige und aller Welt Heiland[2]. Mit einer gewissen Naivität ist, wie wir vermuten, als Vorlage für dieses symbolische Motiv ein ungarisches Königssiegel verwendet worden. Die übrigen Reliefs enthalten in einem System von Linien und Bogen drei hintereinander jagende Tiere, vielleicht Wölfe, die hier nach dem Geist der mittelalterlichen Tiersymbolik um so mehr als Sinnbilder der Sünde aufgefaßt werden dürfen, als ja durch die Taufe die Sünde und der Teufel gebannt werden sollen[3].

So vorsichtig man in der Deutung der christlich-symbolischen Sprache, wie sie der Bilderkreis des Mittelalters spricht, auch sein muß, ohne Sinn und Verstand sind die alten Kultgefäße in den seltensten Fällen mit derlei Beigaben versehen worden. Es mag sein, daß die Glockengießer nicht immer gewußt haben,

---

[1] s. Tafel XI, 1.

[2] Vgl. das gleiche Motiv auf der Schäßburger Erztaufe. s. Tafel XIV, 4.

[3] s. Tafel XIV, 3.

weshalb sie auf ihren Glocken und Taufkesseln diese Symbole anbrachten, aber sie wußten, daß sie dazu gehörten. Deshalb die Wiederholung eines und desselben symbolischen Bildes auf gleichen und auch auf weit auseinander liegenden Gußwerken. So dürfen wir denn auch die Rebengirlande, die sich an mehr als einer siebenbürgischen Glocke, z. B. in Baaßen und Rauthal, dann auch an den Erztaufen zu Schaas, Alzen, Henndorf und Denndorf vorfindet, nicht als bloßes dekoratives Element ansehen, vielmehr als die symbolische Verkörperung eines christlichen Heilsgedankens, in diesem Falle, wie wir glauben unter Bezugnahme auf Gleichnissprüche Jesu vom Weinstock (Joh. 15, 1 ff.). Auch die kleinen Kreise am Fuße des Mediascher Taufbeckens müssen nicht nur Verzierung sein, da ja der Kreis zu den Darstellungsmitteln der mystischen Symbole gehörte und die Ewigkeit bedeutete. Die Inschrift, die sich auf der Cuppa und dem Fuß befindet, enthält in gotischen Majuskeln den englischen Gruß: AVE ˢ MARIA * GRACIA † PLENA † D(omi)N(u)S † TECVM † BENEDICTA † TV ˢ IN MVLI(eribus) † PACENI † CVM * GLORIE † VC † O † REX †. Sie ist offenbar verschrieben und sollte lauten: Ave maria gracia plena, dominus tecum, benedicta tu in mulieribus, o rex gloriae veni cum pace. Unterhalb der letzten Zeile dieser Inschrift ist noch in gotischen Minuskeln eine zweite angebracht, deren Deutung jedoch nicht möglich gewesen ist[1].

Der obere Rand der Schale ist an einer Stelle ausgebrochen, ebenso sind Beschädigungen, die wohl auf die Mangelhaftigkeit des Gusses zurückzuführen sind, am Oberrande des Fußes vorhanden. Die an anderem Orte geäußerte Ansicht, daß diese Bruchstellen auf einen verloren gegangenen Nodus hindeuten[2], ist nicht weiter haltbar. Die drei oberhalb des Aufsatzrandes angebrachten Haken, wie sie auch an dem Schaaser, Hermann-

---

[1] s. Tafel XIV, 9.
[2] Roth: Kunstgewerbe, S. 11.

städter, dem Alzener, Henndorfer und Denndorfer Taufbecken vorhanden sind, mögen ihre Entstehung gußtechnischen Gründen, die uns nicht weiter bekannt sind, zu verdanken haben und dienten niemals zur Befestigung des Taufbeckens auf dem Fußboden der Kirche.

Der genannten Minuskelinschrift kommt insoweit besondere Bedeutung zu, als sie die genauere Datierung des Mediascher Taufbeckens ermöglicht. Da nämlich im allgemeinen die Majuskel um die Mitte des 14. Jahrhunderts von der Minuskel abgelöst wurde[1], so wird auch unsere Erztaufe der zweiten Hälfte, vielleicht auch nur dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts angehören.

Das Taufbecken in der evangelischen Gemeinde in Schaas[2] scheint in bezug auf die Zeitfolge nach dem Mediascher gegossen zu sein. Wie schon bemerkt, ist es aus der Hand des Meisters der soeben besprochenen Erztaufe hervorgegangen und zeigt bei dem gleichen Aufbau eine reichere Dekoration und eine vermehrte Anwendung der symbolischen Beigaben. Während die Cuppa des Mediascher Stückes in vier und der Fuß in sechs konzentrische Felder geteilt ist, besitzt das Schaaser Taufbecken deren fünf bezw. sieben. Ferner sind die einzelnen Buchstaben regelmäßiger gestellt, als dort. Unterhalb des oberen Randes schlingt sich zunächst die Rebenblattgirlande und darunter ist durch zwei Linien getrennt ein Streifen mit einzelnen Traubenblättern angebracht. Hierauf folgt in zwei Zeilen die Inschrift: **BE.NEDICTA TV IN M TECVM AVE MARIA GRACIA VLIE-RIB(us).** Diese willkürliche, aus Unkenntnis des Lateinischen entspringende Abänderung des englischen Grußes ist in der mittelalterlichen Epigraphik keine unbekannte Erscheinung. In dem fünften Felde, das ebenfalls mit der Rebblattgirlande geschmückt ist, ist noch ein **T** vorhanden. Auf dem Fuß entfaltet nun wieder

---

[1] Vgl. Dr. Schönermark; Das Jahr 1350 in der Kunstgeschichte. Die Denkmalpflege. XII (1910). S. 102.

[2] s. Tafel XII, 1.

die mittelalterliche Symbolik ihr geheimnisvoll reizendes Spiel. Auf dem ersten Ring erblicken wir in sieben Quadrate hineingestellt Kreise mit spiralförmigen Radien, vielleicht symbolische Beziehungen auf Himmel und Erde, wenn man diesen Reliefs gegenüber nicht an dem Grundsatz festhalten will, „daß im Mittelalter die Grenze zwischen bedeutungsvoller Symbolik und bedeutungslosem Ornament stets fließend gewesen ist[1]". Im nächstfolgenden Ring begegnet uns in siebenmaliger Wiederholung der thronende König vom Mediascher Taufbecken, während im dritten Reliefstreifen vierzehn Darstellungen enthalten sind. Vier von ihnen sind Wiederholungen der laufenden Tiere vom Mediascher Taufkessel, zwei zeigen in einer Kreisfläche einen aufrechten Adler mit ausgebreiteten Flügeln, der nach Jesaias 40, 31[2] und Psalm 103, 5[3] das Symbol der Wiedergeburt aus Wasser und Geist ist[4]. In drei Kreisen derselben Reihe ist wieder der thronende König sichtbar, in zwei kleineren Medaillons erkennt man einen Vogel und in zwei länglichen, an den Schmalseiten ausgerundeten Feldern eine Blume. Im vierten Bildring wechseln der Adler (dreimal), das Quadrat mit dem Strahlenkreis (dreimal), der in einen Kreis hineinkomponierte Vogel (fünfmal) und die Zierblume der vorigen Reihe miteinander ab. Im vorletzten Streifen kehrt das Gehäuse mit den sich jagenden Tieren siebenmal, der Adler viermal und der Vogel dreimal wieder. Im letzten Felde schließt die auch hier sehr unvollkommen gezeichnete Rebengirlande den Fuß ab.

Dem oberen Rande des eigentlichen Taufkessels sind zwei starke Oesen angegossen, die wahrscheinlich dazu gedient haben, mit einem durch sie hindurchgesteckten Stab den hölzernen

---

[1] Bergner, a. a. O., S. 557.

[2] «Aber die auf den Herrn harren, kriegen neue Kraft, daß sie auffahren mit Flügeln wie Adler, daß sie laufen und nicht matt werden, daß sie wandeln und nicht müde werden.»

[3] «Der deinen Mund fröhlich macht, und du wieder jung wirst, wie ein Adler.»

[4] Bergner, a. a. O., S. 568.

Deckel abzuschließen. Das Schaaser Taufbecken hat eine Gesamthöhe von 74 cm und einen Kesseldurchmesser, vom Außenrand zum Außenrand gemessen, von 54 cm. —

Wir haben oben die Bemerkung gemacht, daß das Schaaser Taufbecken erst nach dem Mediascher Taufbecken gegossen worden sei und möchten nun als Stütze für diese Behauptung neben dem besseren Guß und der reicheren Ausgestaltung noch die auch in Siebenbürgen feststellbare Tatsache anführen, daß die dörfliche Kunstpflege bei Bestellungen sich stets nach dem Vorbild der Städte gerichtet hat.

Das nächste Taufbecken begegnet uns in der evangelischen Kirche der Gemeinde Alzen[1]. Wie die zwischen zwei Schnüre hineingestellte, in Minuskeln verfaßte Inschrift besagt: † **Anno : domini : millesimo : cccc : iiii : tempore : regis : sigismundi** ist diese Erztaufe im Jahre 1404 gegossen worden. Aber wenn auch die technische Ausführung des Gusses, die Glätte der Zeichnung, die Reinheit der Modellierung die beiden Arbeiten in Mediasch und Schaas offenbar überragen, in bezug auf das künstlerische Empfinden im Aufbau und in der Silhouette bedeutet das Alzener Taufbecken den beiden anderen gegenüber einen sichtlichen Rückschritt. Die Linienführung ist offenbar nüchterner. Das Prinzip, den ganzen Gefäßkörper durch parallele Felder zu gliedern, ist auch hier festgehalten, doch sind hier zwischen die dekorierten Streifen glatte Flächen eingelegt. Unterhalb des oberen Kesselrandes, an dem die beiden Verschlußösen auch hier nicht fehlen, ist zunächst eine Serie von Lilien angebracht, die mit den Spitzen nach abwärts zeigen. Ihre Stilisierung ist wenig geschickt durchgeführt, daß sie aber an diesem Taufbecken, ebenso wie an den übrigen und auch an vielen Glocken vorkommen, erklärt sich hinlänglich aus der überaus beliebten und weitverbreiteten Anwendung dieses Motivs im Verlauf der gesamten Gotik, ohne daß wir annehmen müßten, daß der Gießer sich der symbolischen

[1] s. Tafel XII, 3.

Bedeutung der Lilie als Blume der Verkündigung und Unschuld bewußt gewesen wäre. Sowohl die wiedergegebene Inschrift, als auch die Rebengirlande auf der Mitte des Fußleibes ist von zwei parallelen Schnüren eingefaßt, wie sich eine solche auch unterhalb des zweiten am Kessel befindlichen Kranzes, dessen Lilien mit den Spitzen nach aufwärts zeigen, befindet. Was nun diese Schnüre anbelangt, so sehen wir uns genötigt, unsere frühere Ansicht, als verdankten sie gußtechnischen Gründen ihre Entstehung, aufzugeben[1]. Denn da unsere Taufbecken auf keinem andern Wege als auf dem der verlorenen, durch Vernichtung des Tonmodells und durch Ausschmelzen der auf sie aufgetragenen Wachsverzierungen und Wachsbuchstaben gewonnenen Form entstanden sein können, so ist nicht einzusehen, welche technische Funktion diesen Schnüren hätte zufallen sollen. Unterhalb des zweiten Lilienkranzes ist wieder die charakteristische Rebenblattgirlande angebracht. Der Fuß in drei Dekorationsstreifen, die mit größeren dazwischen liegenden freien Flächen abwechseln, zerfallend zeigt am oberen Rande eine Reihe gleichgestellter Traubenblätter und in der Mitte eine Rebenblattgirlande mit vier kreisrunden Medaillons, die einen thronenden König mit Krone, Szepter und Reichsapfel zum Gegenstand haben. An der Basis des Fußes kehrt die Traubenblattranke wieder. Am Fußrande sind auch hier die drei Haken vorhanden, von denen schon die Rede war. Das ganze Taufbecken ist in zwei Stücken, Kessel und Fuß, gegossen worden und ausgezeichnet gut erhalten. In der Kirche steht es auf einem alten Grabstein. Die Höhe der ganzen Erztaufe beträgt 85 cm und der Durchmesser des Kessels, in derselben Art wie die vorigen gemessen, 50,5 cm. Den Namen des Gießers dieses Taufbeckens kennen wir ebensowenig wie den des Meisters der Mediascher und Schaaser Erztaufe.

Das unter den siebenbürgischen Taufbecken am reichsten geschmückte befindet sich in der Hermannstädter ev. Stadt-

---

[1] Roth, a. a. O., S. 15.

pfarrkirche[1] und wurde 1438 von dem Glockengießer Meister Leonhardus geschaffen. Es hat eine Höhe von 122 cm und einen Kesseldurchmesser von 66 cm. Die Inschrift, die von dem Kessel auf den Fuß übergreift, ist bis auf ganz wenige Buchstaben in Minuskeln verfaßt und hat folgenden Wortlaut: **Deſcendat** ⊙ **l̄(i)bā(n)ſ** ⊙ **plenitudī(n)e** { ⊙ **fō(n)tis** ⊙ **virtus** ⊙ **ſpiritus** ⊙ **ſancti** ⊙ **amen** ○ **Sit** ⊙ **fons** ⊙ **viuus** ⊙ **aqua** ⊙ **regenerā(n)s** ⊙ **vnda** ⊙ **purificans** □ **oadonay** ⊙ **ſabaoth** ⊙ **d'(e)tragarmatvn** ⊙ **emanuel** ⊙ **anno** ⊙ **dom̄(in)i** ⊙ **mº** ⊙ **ccccº** ⊙ **xxxº** ⊙ **viiiº** ⊙ **Leon-hardus** ⊙ **Jheſus** ⊙ **criſtus** ⊙ **o rex** ⊙ **glorie** ⊙ **veni** ⊙ **nobis** ⊙ **cum** ⊙ **pace** ⊙ Zwischen die einzelnen Worte, deren Buchstaben von einer großen Schönheit und Reinheit der Ausführung sind, hat der Gießer kleine runde Ziermedaillons angebracht. In die Komposition des Ganzen ist der kugelförmige Nodus eingebaut, der trotz seiner Stärke den eleganten Schwung und Fluß der Linienführung nicht beeinträchtigt. Die Löcher, mit denen dieser Nodus durchbrochen wird, scheinen nach dem Guß eingeschnitten worden zu sein. Bei der dekorativen Ausgestaltung ist der Meister von dem offenbaren Streben nach möglichst großem Reichtum geleitet worden. Denn nicht weniger als 228 Medaillons, Plaketten, figürliche Darstellungen und Reliefzeichnungen zählen wir an diesem Taufbecken. Zur Herstellung derselben wurden teils durch Abklatsch gewonnene Model benutzt, teils wurden die betreffenden Motive aus dem Wachskuchen ausgeschnitten und auf das Tonmodell aufgelegt. In bezug auf die Herkunft der einzelnen Darstellungen läßt es sich genau unterscheiden, daß teilweise in der Gußhütte vorrätige Formen, wie sie auch bei der Dekoration der Glocken Verwendung fanden, gebraucht wurden, daß teilweise aber auch zu diesem Zweck von metallenen Verzierungen, wie wir sie an alten Buchdeckeln und Reliquienkästchen antreffen, Abgüsse oder Abdrücke genommen wurden, vielleicht, soweit es sich um die Buchdeckelverzierungen handelt, unter Be-

[1] s. Tafel XII, 2.

nützung der zu ihrer Herstellung benötigten, aus Stahl geschnittenen Stempel. In der ersten Reihe unterhalb des oberen Kesselrandes begegnen uns folgende Darstellungen: der brüllende Löwe [1], nach dem Physiologus der Typus der Auferstehung in geradezu prächtiger Stilisierung, der springende Hirsch [2], als Symbol des Heilsverlangens und der Wiedergeburt in der Taufe, ein Relief mit dem Tod der Maria [3], nach einer getriebenen, vielleicht auf einem Reliquienkästchen oder kleinen Altärchen befindlichen Darstellung, mehrere gotische Blätter, verschiedene runde Ziermedaillons, deren Charakter schon jenseits der Gotik steht, zweimal ein Relief [4] mit der in gotischen Majuskeln gehaltenen Inschrift: AVE MARIA GRACIA PLENA DOMINUS (das S verkehrt geschrieben), sechs flachgeschnittene geometrische und freie Zeichnungen, von denen eine mit einer Krone versehen ist [5], und ein Rundmedaillon mit der Darstellung des Reiters mit dem Vogel auf der Hand [6]. Die nächsten drei Felder des Kessels, durch konzentrische Linien von einander getrennt nimmt die Inschrift bis zu dem Worte: Emanuel ein. Im obersten Felde des Fußes begegnen uns neben vier Ziermedaillons siebenmal die rechteckige Plakette mit einem schreitenden Löwen [7], ebenso in rechteckigen, im Gegensatz zu den vorigen jedoch auf die Schmalseite gestellten Feldern: der Einzug in Jerusalem [8], die Taufe im Jordan [9] und die Auferstehung oder Christus in der Mandorla [10]. Auch diese Plaketten, die mit Inschriften in cyrillischen, aber unlesbaren Buchstaben versehen sind, sind nicht etwa Originalschöpfungen des Meisters Leonhardus, sondern Wiederholungen von szenischen Darstellungen, die ander-

[1] s. Tafel XVI, 2.
[2] s. Tafel XVI, 3.
[3] s. Tafel XV, 1.
[4] s. Tafel XIV, 7.
[5] s. Tafel XVI, 1.
[6] s. Tafel XIV, 2.
[7] s. Tafel XIV, 10.
[8] s. Tafel XV, 3.
[9] s. Tafel XV, 2.
[10] s. Tafel XV, 4.

wärts, wo läßt sich nicht mehr feststellen, vorhanden waren. Auf dem Nodus erkennen wir wieder in zwei runden Medaillons einen Reiter mit einem Falken auf der Hand, einen nackten Mann im Kampf mit einem Löwen (Simson) [1], einen Adler [2] in heraldischer Auffassung (viermal), eine geflügelte Sirene [3] mit Menschenantlitz und einem doppelten Schweif in einem langgestreckten rechteckigen Felde (zehnmal) als Symbol der weltlichen Lüste, ferner Maria mit dem Jesuskinde (zweimal), eine rechteckige Zierplakette mit Ecken, die durch die Löcher des Nodus abgeschnitten wurden, der seine Jungen mit seinem Blut nährende Pelikan [4], als Symbol der Auferstehung und der Heilung durch das Blut Christi, und schließlich die kleinen runden Ziermedaillons, die wir schon an dem Kessel bemerkten.

In der ersten Zeile des Fußes unmittelbar unterhalb des Nodus, soweit das Feld nicht durch den Namen Leonhardus eingenommen wurde, befinden sich die Wiederholungen des mit dem Löwen kämpfenden Jünglings, des thronenden Königs [5] und des Adlers.

In dem nächstfolgenden Felde erscheinen wieder der Pelikan, der thronende König und der mit dem Löwen kämpfende junge Mann.

Das dritte Feld enthält den Reiter mit dem Falken, den Adler und den kämpfenden Jüngling in oftmaligen Wiederholungen.

Unterhalb der letzten Inschriftzeile ist in ununterbrochener Wiederholung die Sirenenplakette abgegossen, und darunter kehren

---

[1] Nach Bergner (a. a. O., S. 565 f.) gehört der König, der wie auf unserem Medaillon auf dem Löwen kniet und ihm den Rachen aufreißt (alte Rezeption der Simsonsage) und der König, der mit dem Falken auf der Hand auf die Jagd reitet, zu den Jagdbildern, die auch auf Webereien vorkommen. Jedenfalls waren es weit verbreitete Motive. s. Tafel XIV, 1.

[2] s. Tafel XVII, 4.

[3] s. Tafel XVII, 6.

[4] s. Tafel XVII, 5.

[5] s. Tafel XIV, 6.

nun wieder: der Reiter mit dem Vogel auf der Hand, der Adler, die größere rechteckige Zierplakette, der Adler, das runde Ziermedaillon und das aus vier Kreisen zusammengesetzte Medaillon des oberen Kesselrandes.

Als neu treten hinzu eine vollendet schön stilisierte Lilie [1], ein aus zwei sich durchkreuzenden Herzen bestehendes flaches Ornament, in kräftig erhabenem Relief Maria mit dem Jesuskinde und zwei schwebenden Engeln [2], die ein Spruchband mit der cyrillschen Inschrift: ҒКОІ·І,І ІСІС ЕОҮ in den Händen halten.

Das Marienrelief dieses Feldes ist offenbar auch die Wiederholung einer Darstellung, die der Gießer an irgend einem andern gottesdienstlichen Gegenstand gesehen und abgeformt hat. Den untersten Aufsatzrand schmückt wieder das Sirenenband in endloser Repetierung dieses Motives.

In technischer Beziehung fällt es auf, daß der untere Teil des Fußes weniger gut gegossen ist, als der Kessel und der Verbindungszapfen zwischen ihm und dem Fuß. Die Klarheit in der Wiedergabe der Einzelheiten läßt manches zu wünschen übrig. Daß auch dieses Taufbecken in zwei Stücken gegossen worden ist, dafür läßt sich, obwohl heute Kessel und Fuß fest miteinander verbunden sind, abgesehen von allen dafür sprechenden gußtechnischen Gründen, aus dem in den Fuß hinabreichenden Zapfen der unmittelbare Beweis erbringen.

Was den ersten Teil der oben mitgeteilten Inschrift anbelangt, so hat schon Friedrich Müller [3] im Anschluß an Otte darauf hingewiesen, daß hier eine kabbalistische Verwendung hebräischer Worte vorliege. Das „detragarmatun" ist das unter Beziehung auf die vier Buchstaben des Gottesnamens: IHVH oder ELOY, oder den Titulus: I.N.R.I. zu verstehende Wort: Tetragrammaton. Oadonai (= Adonai), Sabaoth (= Zebaoth), Emanuel sind eben-

[1] s. Tafel XIV, 5.

[2] s. Tafel XV, 5.

[3] s. Fr. Müller: Zur älteren siebenb. Glockenkunde. Archiv des Vereins für siebenb. Landeskunde. IV (1859). S. 200 ff.

falls hebräische Epitheta Gottes, worauf wir als auf bekannte Dinge nur kurz hinweisen. Bei Bergner, der übrigens den ersten Teil unserer Inschrift, wenn auch nicht ganz genau („majum" statt „matun"), mitteilt, findet sich eine Glockeninschrift aus Hartmannsweiler: „Ely . Eloy . Eloyon . Sabaot . Emanuel . Adonay . Tetragrammaton etc.", die nur ein Beispiel statt vieler ist, daß derartige von klarer Verständlichkeit bis zu vollständiger Sinnlosigkeit durch alle Zwischenstufen mystischer Gedanken herabsteigende Inschriften weit verbreitet gewesen sind. Die Gründe, die zur Verwendung derartiger formelhafter und auch in die Beschwörungssprüche des Volkes eindringender Sätze und Wortreihungen geführt haben, lagen besonders in den uralten Anschauungen, die sich in den Gußhütten fortgeerbt hatten, daß Glocken und damit auch Taufkessel nicht nur eine liturgische, sondern auch eine geheimnisvolle Bestimmung hätten und daß ihnen die Kraft innewohne, gegen die bösen Geister, gegen Not und Tod, gegen Blitz, Unwetter und Hagelschlag Schutz zu gewähren. So kommt denn ein Stück Geistesgeschichte und Volksglaube auch darin zum Ausdruck. Der erste Teil der Inschrift ist eine an Taufbecken häufig auftretende Bezugnahme auf die Kraft des Wassers und des Sakramentes der Taufe[1] und daß der Spruch, der als Glockengebet die weiteste und beliebteste Anordnung gefunden hatte: O Jesu rex gloriae veni cum pace, hier mit der Variante: veni nobis cum pace vorkommt, kann uns nicht weiter wundern[2].

Mit dem Hermannstädter Taufbecken steht die Erztaufe der ev. Kirche in Klein-Schelken[3] in engster Verbindung. Die Gleichheit der Silhouette, dieselben Grundsätze in der Ausschmükkung der Gefäßwände, ja die für einzelne Medaillons erfolgte Verwendung derselben Model lassen es als gewiß erscheinen, daß das Klein-Schelker Taufbecken als das jüngere dem Hermannstädter

[1] Vgl. Bergner, a. a. O., S. 391; 413; 415.
[2] Vgl. Schubart: O Rex gloriae, ein uraltes Glockengebet. Dessau 1898.
[3] s. Tafel XI, 3.

nachgebildet und in der Gußhütte des Leonhardus, wenn vielleicht auch nicht von ihm selbst, so doch von dem Meister gegossen worden ist, der 1477 Inhaber dieser Werkstätte gewesen ist. Da nämlich der Gießer Leonhardus seinen Namen zu nennen pflegte, wie das auch auf Glocken in Arbegen, Braller, Haschag (1429), Dorstadt (1430), Groß-Probsdorf, Klein-Probsdorf und Mortesdorf geschehen ist[1], und auf dem Klein-Schelker Werk sein Name nicht genannt wird, so ist seine persönliche Urheberschaft, wenn sie auch nicht als unmöglich bezeichnet werden kann, nicht unbedingt bewiesen, wenn auch seine geistige über allen Zweifel erhaben ist. Die ganze Höhe dieses Taufbeckens beträgt 127 cm bei einem Kesseldurchmesser von 62,5 cm.

Im Gegensatz zu dem Hermannstädter Taufbecken, das neben szenischen Reliefs auch andere Zeichnungen rein dekorativen Charakters verwendet, sind hier lediglich szenische und figurale Motive zum Schmuck herangezogen worden. Für die Darstellung des mit dem Löwen kämpfenden Jünglings, in der man eine aus dem alten Jagdmotiv gewonnene Allegorie des die Sünde überwindenden Glaubens erblicken darf, des Adlers, des Reiters mit dem Falken in der Hand und der Sirene sind die Formen benutzt worden, die schon bei der Hermannstädter Erztaufe Verwendung gefunden hatten.

In dem ersten Felde, unterhalb des Kesselrandes finden wir folgende Medaillons: Schweißtuch der Veronika, Oelberg (zweimal), der Johannesknabe mit dem bekränzten Kreuz (zweimal), ein predigender Mönch (zweimal), Anbetung der Könige (zweimal), Krönung Mariae (zweimal), Christus am Kreuz mit einem Heiligen, der hackt und einer Frau, die begießt.

In dem zweiten Bilderfelde begegnet uns zweimal die symbolische Darstellung der Dreifaltigkeit, bestehend aus einem dreifachen Männerkopf mit der Umschrift: **deus est pater,**

---

[1] Vgl. L. Reißenberger: Kurzer Bericht etc. Hermannstadt (1873) S. 9.

deus est filius, deus est sanctus spiritus, dann ein Adler, Ecce homo, ein Heiliger, Engel mit Spruchbändern und die Krönung Mariae wie oben. In dem dritten Ringstreifen finden wir wieder das Schweißtuch der Veronika. An dem Nodus begegnen wir vierzehnmal den mit dem Löwen kämpfenden Jüngling, zwölfmal dem Reiter mit dem Falken auf der Hand und zweimal einem Tier mit einem gekrönten Ochsenkopf. Dazu kommt noch, vierzehnmal wiederholt, eine Schlange mit einem Frauenkopf, nach dem 1. Buch Mose 3, 1 als des Teufels Symbol zu verstehen und einmal ein Kentaur mit Schild und Schwert und darüber ein Vogel mit zwei Köpfen, nach Ephes. 6, 16 ebenfalls des Teufels Sinnbild. Auf dem Fuß wiederholt sich zehnmal derselbe Kentaur, zweimal ist das Symbol des Evangelisten Lukas in runden Reliefs angebracht. An dem Fuß tritt wieder wie an dem Hermannstädter Taufbecken die Sirenenreihe in ununterbrochener Wiederholung auf.

Die Inschrift ist der der Hermannstädter Erztaufe verwandt, selbst die dort zwischen die einzelnen Worte als Trennungszeichen hineingestellten kleinen Zierkreise kehren hier wieder. Der Wortlaut ist der folgende: **adonay ⊙ sabaoth ⊙ detragramaton ⊙ emanuel ⊙ 1 ⊙ 4 ⊙ 7 ⊙ 7 † desce(n)dat ⊙ ī(n) ⊙ hā(n)c ⊙ plenitudinem ⊙ fontis ⊙ virtus ⊙ sp(irit)us ⊙ s(an)cti ⊙ Sit ○ fons ⊙ vivus ⊙ aqua ⊙ regenera(n)s ⊙ unda ⊙ purificans ⊙ ihesus ⊙ cristus ⊙ hilf ⊙ uns ⊙ matheus ⊙ marcus ⊙ lucas ⊙ iohannes iohannes ihesus ⊙ cristus ⊙ hilf ⊙ uns □ matheus ⊙ marcus ⊙ lucas.**

Die Technik des Gusses zeigt, da auch der Fuß mit derselben Feinheit behandelt ist, wie der Kessel einen höheren Grad der Vollkommenheit als die der Hermannstädter Erztaufe, was leicht erklärlich ist, weil die bei dem Guß des Hermannstädter Taufbeckens unterlaufenen Fehler hier vermieden worden sind. Das Klein-Schelker Taufbecken ist um 39 Jahre jünger als das Hermannstädter und doch kann es sich in dem jüngeren Stück nur um eine Werkstattwiederholung der älteren Arbeit handeln.

Formal und geistig zusammengehörig sind beide Gußwerke ein Beweis für die Leistungsfähigkeit des siebenbürgischen Gießerhandwerks, das sich gerade in Hermannstadt auch an andern Arbeiten versuchen sollte. Die beiden Bronzegrabdeckplatten des Petrus Haller († 1569) und des Andreas Lutsch († 1632), zugleich die einzigen Denkmäler dieser Art in ganz Ungarn, sind Zeugnisse eines hochentwickelten Könnens.

Die Taufbecken in Schäßburg, Denndorf und Henndorf schließen sich zu einer Gruppe zusammen. Wir betrachten zunächst die Erztaufe in der Klosterkirche zu Schäßburg[1]. Wie die Inschrift besagt, ist sie ein Werk des Glockengießers Jakobus aus dem Jahre 1440 und hat eine Gesamthöhe von 108,5 cm und einen Kesseldurchmesser von 60,3 cm. Auch an diesem Taufbecken ist die einfache Pokalform durch das Einfügen eines Nodus mit durchbrochenen Dreiecksfeldern zu der Abendmahlskelchform gesteigert und der ganze Aufbau das Zeugnis eines geschulten, fein empfindenden künstlerischen Gefühls. Der Uebergang des Fußes in den Kessel erfolgt mit wahrhafter Grazie, und dieser künstlerischen Auffassung entspricht die Schönheit und Exaktheit des Gusses. Zur Dekoration und zugleich zur Hervorhebung der mit diesem Kultusgerät verbundenen religiösen, mystischen und theologischen Anschauungen dienen auch hier prächtig stilisierte gotische Lilien, die sich in einem Kranze um den unteren Rand des Fußes hinziehen, ferner folgende Medaillons: der Drache[2], einmal auf dem Kessel und dreimal auf dem Fuß unterhalb des Nodus, weiterhin ein schreitender Leopard[3], einmal auf der Cuppa und dreimal auf dem unterhalb des Nodus gelegenen Teile des Fußes. Der Drache und der Leopard sind in dreieckige Schilde hineingestellt, in einem Rundrelief indessen ist die hl. Veronika[4] mit dem Schweißtuch

[1] s. Tafel XIII, 1.
[2] s. Tafel XVII, 8.
[3] s. Tafel XVII, 7.
[4] s. Tafel XV, 8.

ebenso oft und auf denselben Feldern angebracht wie die vorigen. Es ist interessant und aus dem Geist der Renaissance zu erklären, daß zu Seiten der hl. Veronika zwei Engel stehen. Auf dem oberhalb des Nodus befindlichen Teile des Fußes erblicken wir neben dem Rundmedaillon des thronenden Königs[1], die Symbole des Evangelisten Johannes und des Evangelisten Matthäus[2]. Dort wo der Fuß in den Aufsatzrand übergeht, ist ein Medaillonkranz angebracht, der aus fünfzehn sternförmigen Reliefs zusammengesetzt ist. Die Motive dieser Reliefs bilden stilisierte Löwen, Drachen und Greife[3]. Den Aufsatzgrund selbst schmückt ein dicht gereihter Lilienkranz. Die Stilisierung der sinnbildlichen Bilder ist bewunderungswürdig, die Symbole der Evangelisten gehören zu den schönsten ihrer Art.

Daß auch hier ein und dasselbe Motiv ohne Bedenken mehrere Male abgegossen wurde, erklärt sich hinlänglich aus der Kindlichkeit des mittelalterlichen Kunstgewerbes, die uns gerade bei den Glockengießern des ganzen Kontinents immer wieder begegnet, vor allem aber aus der festgewurzelten Anschauung, daß die Beigabe von ererbten, sicherlich nicht mehr in allen Fällen verstandenen symbolischen Darstellungen ein Wesensmerkmal des betreffenden Gerätes, der Glocke oder des Taufbeckens bilde. Daß wir demgegenüber völlig schmucklose Glocken und mit den genannten Medaillons nur spärlich oder gar nicht versehene Erztaufen besitzen, beweist nichts dagegen, denn die mehr oder weniger reiche Ausgestaltung des Gußwerkes war schließlich eine Angelegenheit, auf die Wunsch und Kaufkraft des Bestellers bestimmend einwirkten.

Die Inschrift des Schäßburger Taufbeckens, mit Ausnahme einiger Majuskeln in vollendet schönen und regelmäßig aufgetragenen Charakteren der gotischen Minuskel verfaßt, hat sich inhaltlich

---

[1] s. Tafel XIV, 4.
[2] s. Tafel XV, 6 und 7.
[3] s. Tafel XVII, 1, 2 und 3.

von allem Geheimnisvollen, wie es an der Hermannstädter und Klein-Schelker Erztaufe zu finden ist, emanzipiert. Sie hat folgenden Wortlaut: **In (ho)nore p(at)ris et filii · et · sp(irit)us s(an)c(t)i factū(m) est hoc opus p(er) man(ibus) Iacobi fusor(i)s ca(m)panaru(m) sub anno d(omi)n̄i m(illesim)o · cccc(esim)o · xl(im)o · Caput draconis saluator co(n)triuit, vorsanis flum(in)e ab eius p(roprie)tate eripiens om̄(n)es.** Der erste bis zu dem Worte caput reichende Teil der Inschrift ist ohne alle Trennungslinien in zwei Zeilen hineingestellt, während der zweite Teil von drei Schnüren eingefaßt wird, von denen schon die Rede war. Die Stelle der Inschrift: „Der Erlöser hat das Haupt des Drachen zertreten" bringt nicht die heilsgeschichtliche Tatsache zur Anschauung, daß der Erlöser die Sünde überwunden hat, sondern deckt sich mit jenen Vorstellungen, die den Bildern der Psalmen entsprechen und auf die Ausbildung des christlichen Bilderkreises von großem Einfluß gewesen sind. In diesem Falle ist es der 13. Vers des 91. Psalmes: „Auf den Löwen und Ottern wirst du gehen, und treten auf den jungen Löwen und Drachen". Gerade das Motiv des auf den Drachen tretenden Christus hat die weiteste Verbreitung gefunden und ist auf zahlreiche Heilige übertragen worden. Auf den Holztüren der Kapitolskirche in Köln steht Christus bei der Taufe im Jordan auf einem Drachen[1].

Die Aehnlichkeit in der Auffassung des Nodus läßt vermuten, daß das Taufbecken in der evangelischen Kirche zu Denndorf[2] ebenfalls aus der Werkstätte des Meisters Jakobus hervorgegangen ist. Charakteristisch ist an dem Schäßburger Taufbecken ein merkbares Festhalten der Regelmäßigkeit und hier wie dort ist ebenso die peinliche Sorgfalt zu konstatieren, mit der die Buchstaben der Inschrift aufgetragen und die Zwischenräume zwischen den äußerst schwungvollen gotischen Lilien eingehalten worden sind. Nebenbei bemerkt haben diese Lilien die gleiche Zeichnung,

---

[1] Vgl. Bergner, a. a. O., S. 570.
[2] s. Tafel XI, 2.

wie die Lilien des Hermannstädter Taufbeckens, worin wieder ein Beweis zu erblicken ist, wie ein und dasselbe Motiv von den verschiedensten Werkstätten oft durch gegenseitige Entlehnung der Modelle gepflegt wurde. Der Kessel dieses Taufbeckens, an dessen Oberrand die beiden Verschlußösen angegossen sind, ist oben mit einer der Gotik bereits entwachsenden Rebenblattgirlande zwischen zwei Schnurlinien geschmückt. Am unteren Rande, von der Rebengirlande durch einen freien ungeschmückten Zwischenraum getrennt, ist wieder von zwei Schnurlinien eingefaßt die Inschrift angebracht, die unter Benützung einiger Majuskeln aus Minuskeln besteht und folgenden Wortlaut hat: **A · iohanne · Xps · (Christus) baptisari · voluit · Vt · Saluaret · nos**. Oberhalb des Nodus begegnet uns wieder der Lilienkranz und unterhalb des Nodus zwischen Schnurlinien das Rebblattgewinde. Die Basis schmückt, wie schon gesagt, der Lilienkranz, der nach oben ebenfalls mit einer Schnurlinie abgegrenzt wird. An dem Fußrande fehlen die drei eigenartigen Haken auch hier nicht. Die Höhe des ganzen Taufbeckens beträgt 102 cm und der Durchmesser des Kessels 59 cm. Auch dieses Stück ist in zwei Teilen gegossen worden, die aber nach dem Guß fest miteinander verbunden wurden. Wenn auch gesagt werden muß, daß die Ausgeglichenheit der Proportionen nicht über jeden Einwand erhaben ist, daß der Kessel für den zierlich gehaltenen Fuß zu schwer und auch der Nodus mehr eine reduzierte Erinnerung dieses Gefäßteiles, als ein wirkliches Konstruktionsglied ist, so liegt in dem ganzen Werke dennoch ein beachtenswertes Denkmal der Gießerkunst vor.

In der Silhouette ganz ähnlich, aber noch sparsamer in den schmückenden Beigaben wie das soeben behandelte Taufbecken ist die Erztaufe in der Kirche der evang. Gemeinde in Henndorf[1]. Es hat eine Höhe von 95 cm. Der Durchmesser beträgt 54 cm. Der Guß erfolgte auch hier in zwei nachträglich fest

---

[1] s. Tafel XIII, 2.

miteinander verbundenen Stücken. Die Uebereinstimmung in der Zeichnung der Silhouette, insbesondere die Verwendung des in seiner Form charakteristischen Nodus und der nämlichen auch im Duktus eng verwandten Zierelemente, Rebblattgirlande und Lilienkranz, deuten ebenso wie die Schnurlinien darauf hin, daß auch dieses Taufbecken aus der Gießhütte des Meisters Jakobus, den wir in Schäßburg zu suchen haben, hervorgegangen ist. Künstlerisch wenig befriedigend ist es, daß der einzige Schmuck des Kessels, das von Schnurlinien eingefaßte Rebenblattgewinde, zu weit nach unten verlegt ist, auch beeinträchtigt die zu nahe Aneinanderreihung der Lilien an der Fußbasis die dekorative Wirkung. An die Stelle der schmalen Schlitze im Nodus des Denndorfer Taufbeckens sind breite Oeffnungen getreten. Die drei Haken an der Fußbasis sind auch hier vorhanden. Eine Inschrift ist an diesem Taufbecken nicht zu finden.

Auch bei dieser Gruppe von Taufbecken wäre darauf hinzuweisen, daß die Dorfgemeinden sich gerne nach dem Vorbilde der nahen Stadt richteten, und da Denndorf und Henndorf in der Nähe von Schäßburg liegen, so ist die Uebereinstimmung der zu der genannten Gruppe gehörigen Erztaufen um so eher verständlich.

Das letzte der neun siebenbürgischen Taufbecken befindet sich in der Schwarzen Kirche zu Kronstadt[1]. Ihm hat Fr. Wilhelm Seraphin eine eigene Monographie gewidmet, auf die kurz hingewiesen sei[2]. Die Höhe dieser, ebenfalls in zwei Stücken gegossenen Erztaufe macht 104 cm aus, der Kesseldurchmesser beträgt 60 cm, genau so viel, wie der des Fußes. Die Inschrift lautet in wörtlicher Abschrift: **Quid mirabili' extare poteit q' vigo infantulū genueit q̄ mris ſue ⊙ ⊙ pr fuit . maia vigo nōiata legitur que mūdi ſaluatorē: genuiſſe**

[1] s. Tafel XIII, 3.

[2] Friedrich Wilhelm Seraphin: Das Taufbecken in der Kronstädter evangelischen Stadtpfarrkirche und sein Stifter Magister Johannes Reudel. Archiv des Vereins für siebenb. Landeskunde. XXXIV (1907). S. 154 ff. — Vgl. noch Roth: Ueber heimische Taufbecken. Korrespondenzblatt des Vereins für siebenb. Landeskunde. XXX (1907). S. 105 ff.

m̄rtur . etcetēa □ A iohanne-Xps ⊙ ⊙ Baptisari Voluit Ut Saluaret nos Sub anno dn̄i millesīo cccc lxxii Hoc . opus . fecit . fieri. Reuerēdus . vir . magister . iohan̄es . Rewdel . pleban' . brasschouiensis. Diese Inschrift, die mit Anwendung einiger Majuskeln in gotischen Minuskeln verfaßt ist, hat Seraphin in folgender Art aufgelöst: „Quid mirabili(us) ex(s)tare pote(r)it, (quam oder eo) q(uod) v(ir)go infantulu(m) genue(r)it, q(ui) m(at)ris su(a)e p(ate)r fuit? Ma(r)ia v(ir)go no(m)i-(n)ata legitur, qu(a)e mu(n)di salvatore(m) genuisse m(emo)ratur et cete(r)a. A Johanne Chr(istu)s baptisari voluit, ut salvaret nos. Sub anno d(omi)ni millesi(m)o quadrigentesimo septuagesimo secundo hoc opus fecit fieri revere(n)dus vir magister Johan(n)es Rewdel, pleban(us) Brasschoviensis."

Bevor wir auf den Inhalt dieser Inschrift näher eingehen, sei einiges über das Werk selbst gesagt. Obwohl der Zusammenhang mit den übrigen siebenbürgischen Taufbecken besonders zufolge der Aehnlichkeit des überaus wirksamen Nodus und der Uebereinstimmung des Reliefs mit der Schäßburger Gruppe auf den ersten Blick zu erkennen ist, so hat unser Kronstädter Gießer doch eigene Wege verfolgt. Zunächst fällt es auf, daß er mit Ausnahme einer einzigen, quadratischen, die Kreuzigung darstellenden Plakette zum Schmuck des Kessels nur die Inschrift verwendet hat. Hierbei ist er von der an den übrigen sächsischen Taufbecken befolgten Regel insoweit abgewichen, als er nur die letzte Zeile zwischen zwei Schnurlinien hineingestellt, alles übrige aber ohne wagerechte Trennungslinien aufgetragen hat. Unser Meister hat also auf stärkere Betonung der horizontalen Gliederung verzichtet. Auch die Silhouette des Kessels hat er eigenwilliger geformt, als es die übrigen Gießer unserer Erztaufen getan haben, und hat dabei übersehen, daß der Uebergang des Fußes in die Schale unvermittelt erfolgt, wodurch die Einheit der Linienführung des ganzen Gefäßes beeinträchtigt wird. Dem Schwung des Fußes jedoch muß alle Achtung gezollt werden.

Was die technische Ausführung anbelangt, so weicht auch darin unser Meister von dem siebenbürgischen Normale ab. Während nämlich bei den übrigen Taufbecken die Schale mit einem Zapfen in den Fuß eingesetzt ist, ist hier an den Kessel ein mit einem Lilienkranz geschmückter Ring angegossen, in den sich nun das obere Ende des Fußes heineinschiebt. In dieser Beziehung hat der Kronstädter Meister denselben Vorgang befolgt, wie ihn z. B. der Gießer des Zipser Taufbeckens in Ruszkin (1427) angewendet hat.

Zum Schmuck unserer Erztaufe werden außer dem Lilienkranz oberhalb des Nodus und der schon genannten Kreuzigungsplakette, die sich in der dritten Zeile zwischen den Worten etcetea und A iohanne befindet, unterhalb des Nodus sechs Medaillons verwendet. Eines stellt einen thronenden König dar, der nicht, wie Seraphin es getan hat, auf Matthias Corvinus bezogen werden darf, sondern als Symbol des Weltherrschers aufgefaßt werden muß, wenn auch Stil und Auffassung an gleichzeitige Königssiegel erinnert oder dieses Medaillon sogar der Abguß eines solchen Siegels sein mag. Die beiden Rundreliefs enthalten die an ihren Schreibpulten sitzenden Evangelisten Johannes und Matthäus samt ihren Symbolen. Die Zeichnung dieser Medaillons ist echt gotisch empfunden. Das vierte Relief, in einen Schild hineingestellt, zeigt einen schreitenden Löwen, das fünfte quadratische Relief eine Sirene als Vogel mit einem Menschenhaupt und das sechste einen geflügelten Drachen, alles Symbole, über deren Bedeutung wir schon gesprochen haben. Es ist gewiß nicht Zufall, daß die Reliefs mit den Darstellungen des thronenden Königs, der Evangelisten, des Löwen und des Drachen mit den betreffenden Reliefs auf dem Schäßburger Taufbecken ganz genau übereinstimmen. Wenn Seraphin als Erklärung der Teufelsymbole auf neutestamentliche Stellen (Offenbarung 12, 9 „den großen Drachen, die alte Schlange, die da heißt der Teufel und Satanas“, und 1. Petr. 5, 8 der Teufel „der herumgeht wie ein brüllender Löwe und sucht, wen er verschlinge“) hinweist,

so bedarf es noch der Bemerkung, daß der typologische Bilderkreis des neuen Testamentes auf dem des alten Testamentes und dieser wieder auf uralten orientalischen Ideen überhaupt fußt.

Was nun die Inschrift anbelangt, so scheint deren erster Teil einem Marienhymnus entnommen zu sein und wäre demnach nicht auf die Autorschaft des Johannes Reudel zurückzuführen. Ueber diesen Magister Johannes Reudel, der 1499 als Kronstädter Stadtpfarrer verschieden war, hat Seraphin, wie schon der Titel seiner Monographie verspricht, äußerst interessante Daten zusammengetragen, auf die wir nicht näher eingehen können. Nur die kunstgeschichtlich wichtige Stelle eines Briefes Reudels möchten wir registrieren. In diesem von Wien an den Rat seiner Vaterstadt gerichteten Schreiben ist die Aufforderung enthalten, dem Maler Meister Erhardus die acht Gulden zu schicken, die er für seine Arbeit noch zu fordern habe[1]. Der Brief ist vom 17. März 1454 datiert und die Frage ist damit aufgeworfen, was hat der Wiener Maler Erhardus in Kronstadt gemalt und wo ist er sonst noch bezeugt?

Den Meister des Kronstädter Taufbeckens kennen wir leider nicht. Daß er in Kronstadt seine Gußhütte gehabt hat, werden wir als sicher annehmen dürfen, trotz der lokalen Sage, daß das Taufbecken in Konstantinopel gegossen und von dort nach Kronstadt gebracht worden sei.

Da über die Art des Gusses unserer Taufbecken mancherlei falsche Ansichten verbreitet sind und auch Seraphins Meinung irrig ist, so sei hier über die angewendete Technik, die der des späteren Glockengusses vollkommen gleich war, kurz folgendes zusammengefaßt. Ueber einen von innen heizbaren, als Ofen aufgemauerten Kern wurde in der Stärke der zukünftigen Glocken- oder Taufkesselstücke eine Schicht aus Lehm aufgetragen, mit einer Holzschablone abgedreht, gebrannt und darauf mit einer ganz dünnen Wachsschicht überzogen. Auf diese Lehm-

---

[1] Seraphin, a. a. O., S. 175.

schicht, das Hemd genannt, wurden die späteren Verzierungen und Inschriften, Reliefs, Medaillons, Buchstaben aus Wachs aufgeklebt. Zur Herstellung der Inschriften bediente man sich häufig der Stechformen, für die Reliefs der in den Werkstätten vorrätigen Stempel und der ad hoc genommenen Abgüsse von plastischen Szenen, Plaketten, Buchdeckelverzierungen usw. Beliebt waren die sogenannten Schnurlinien, die nicht etwa unbeabsichtigte Abgüsse von Hanfschnüren sind, die zum Zusammenhalten des Hemdes dienten, sondern sehr bequeme Mittel auf das Modell horizontale Linien aufzutragen. Ueber das gebrannte Tonhemd, die Wachsmodelle und eventuell die gewachsten Hanfschnüre wurde nun ein Tonmantel gelegt und dieser gebrannt. Durch die Hitze floß das Wachs aus, die Hanfschnüre verkohlten und im Mantel blieben die Negative zurück. Hierauf wurde der Mantel abgehoben, das Hemd entfernt und in den Zwischenraum zwischen dem Kern und dem wieder aufgesetzten Mantel die flüssige Glockenspeise gegossen[1]. Die Buchstaben und Verzierungen sind also bei unseren Taufbecken nicht in den Mantel eingeschnitten worden, wie das in einem früheren Stadium des Glockengusses zu geschehen pflegte. Daß bei dieser Art der Gußtechnik jedes Taufbecken in zwei Teilen gegossen werden mußte, ist evident.

Divald ist der erste gewesen, der darauf hingewiesen hat, daß die reich profilierten Füße der Zipser Taufbecken einen besonderen Vorgang des Gusses verlangten. Hier mußte der Mantel in zwei Teile gespalten werden und die dadurch bedingten Nähte sind z. B. an den Taufen in Schwedler und Kirchdrauf, wie auch auf den Abbildungen zu sehen ist, auch heute noch vorhanden, und wo diese Gußnähte nicht mehr konstatiert werden können, da hat sie der Meister nach der Fertigstellung des Werkes einfach weggefeilt[2]. Mit Ausnahme der Taufbecken in Mediasch und

---

[1] Vgl. Mundt, a. a. O., S. 3 f.
[2] Divald, a. a. O., S. 8 f.

Schaas, deren einfache Fußsilhouette den Guß mittelst eines ganzen Mantels erlaubte, sind die Füße der übrigen siebenbürgischen Taufbecken mit einem gespaltenen und wieder zusammengesetzten Mantel gegossen worden, doch lassen sich an keinem einzigen unserer Taufbecken auch nur die geringsten Spuren solcher Nähte nachweisen. Die wagerechten Linien, die sich um den Gefäßkörper schlingen, sind, wie ihre Glätte und Regelmäßigkeit erkennen lassen, durch Einschnitte in der Holzschablone entstanden. Schon daraus geht hervor, daß die Schnurlinien nicht aus Bequemlichkeitsrücksichten durch Hanfschnüre hergestellt wurden. Die Formen, die die alten Glockengießer zum Schmuck ihrer Glocken und Taufbecken verwendeten, sind nicht, wie Divald behauptete[1], von Goldschmiedmeistern angefertigt worden, sondern waren Bestandteile des Hütteninventars, durch Abgüsse auf Wanderungen gewonnen, entliehen und geerbt und je nach Bedürfnis dort abgeklatscht, wo man ein passendes Motiv gerade finden konnte, auf Arbeiten anderer Glockengießer, auf Buchdeckeln, Reliquienbehältern und anderen Gegenständen. Da es sich um Formen handelte, die nur selten aus Stahl oder Eisen bestanden, wie die stereotypen Unschärfen dartun, sondern um Formen aus Ton oder Gips, die vielleicht wieder mit Hilfe eines Wachs- oder Tonabklatsches hergestellt waren, so war die Heranziehung eines Goldschmiedes gar nicht erforderlich und hätte dazu dem allgemeinen Handwerksbrauch jener Zeit widersprochen. Wir dürfen das künstlerische Empfinden des alten Gewerbes nicht unterschätzen, denn in ihm lebte, wenn auch die Macht der Tradition ihre wohltätige Herrschaft ausübte, doch ein sehr lebendiges Gefühl für die harmonische Ausgestaltung und Formgebung ebenso wie für die Dekoration des ganzen Werkes. Einen Beweis für diese allgemein bekannten Tatsachen besitzen wir in den Zipser und in den siebenbürgisch-sächsischen Taufbecken. Denn wenn wir sie in einer Reihe betrachten, so treten sie uns mit einer sol-

---

[1] Derselbe, a. a. O., S. 11.

chen Reife des künstlerischen Gedankens, so einheitlich in ihrer ganzen Auffassung entgegen, daß wir die Sicherheit, mit der die alten Meister ihre Aufgaben lösten, bewundern müssen.

Und damit stehen wir am Ende unserer Abhandlung über die siebenbürgischen Erztaufen, aber nicht am Abschluß der Untersuchung der Probleme, die insbesondere eine möglichst vollständige Sammlung der Reliefs symbolischen, szenischen und dekorativen Charakters in sich bergen und deren Bearbeitung einer späteren Zeit und Gelegenheit vorbehalten sei. Deshalb aber wollen auch die hier vorgetragenen Ausführungen nichts anders sein als ein bescheidener Beitrag zur Kenntnis und rechten Würdigung eines in bestimmtem Sinne geschlossenen Gebietes ungarländischen Kunst- und Kulturlebens, das die kunstgeschichtliche Wissenschaft seit rund sechs Jahrzehnten in den Bereich ihrer Arbeitskreise einbezogen hat. So sehr wir die Notwendigkeit verstehen, mit dem Blick auf die ganze Entwicklung die Einzelerscheinung zu beurteilen, so sehr zeigt es sich, daß die Erkenntnis der im Ganzen wirkenden Kräfte an eine genaue Kenntnis des Einzelnen gebunden ist. Hierin liegt der große Wert der monographischen Darstellungsweise, und mit guten Gründen ist für unsere kleine Arbeit eine Gruppe von kunstgewerblichen Schöpfungen gewählt worden, die zufolge ihres geistigen und ästhetischen Gehaltes die weitesten Perspektiven eröffnen. Und wenn es auch wahr ist, daß die Wissenschaft in erster Linie der Wahrheit, den Realitäten zu dienen hat, ihr sie selbst belebendes Element besteht doch in den Fernsichten, die ihre eigenen Entwickelungsmöglichkeiten enthüllen.

IV.

Siebenbürgische Altarkredenzen.

In einer nicht zu kleinen Anzahl siebenbürgischer Kirchen befindet sich in der Südwand des Chors auf der Kelchseite des Altars eine Vertiefung in der Mauer, die bedeutend größer als die Sakramentsnischen und bald mehr und bald weniger ausgestattet zu den allerdings nicht überall in dieser Form vorhandenen Kultuseinrichtungen der katholischen Kirche gehört. Diese Vertiefungen auch „credentia, piscina, fenestella oder lavacrum" genannt, waren die sogenannten Altarkredenzen [1] und dienten dem Zweck, daß in sie diejenigen Altargeräte, die bei der Messe nicht mehr gebraucht wurden, weggestellt wurden. War der Gottesdienst zu Ende, so wurden die Altargeräte von der Altarkredenz weggenommen und wieder in ihr Gewahrsam gebracht. Die Altarkredenz diente demnach nur zur provisorischen Aufbewahrung der Kultgeräte [2].

Die verschiedenen Bezeichnungen, die diesen Wandnischen zugelegt worden sind, deuten auf die Entwicklung hin, durch die sie hindurch gegangen sind. In den Kirchen, in denen sich keine

---

[1] Vgl. Heinrich Otte: Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie. Leipzig 1883. I. S. 263 ff.

[2] Vgl. Durandus I. I, 11 und 39: Prope altare . . . . . collocatur piscina seu lavacrum.

derartigen Wandnischen befinden, bedient man sich allgemein hölzerner Tische, die mit einem weißen Tuch bedeckt werden. Ein solcher Tisch führt den Namen „credentia“, ein Ausdruck, der sodann auf die Nische selbst übertragen wurde. Da diese Nische schon frühzeitig mit Maßwerkformen der gotischen Fensterarchitektur versehen wurde, so nannte man sie „Fensterchen, fenestella“. Piscina oder lavacrum aber hießen sie selbst zu der Zeit, in der in die Sohlbank kein Ausguß mehr eingebaut zu werden pflegte. Daß wir unter den siebenbürgischen Altarkredenzen unseres Wissens keine einzige besitzen, die mit einem lavacrum versehen ist, hat wohl seinen Grund darin, daß seit dem 14. Jahrhundert die Ablution ganz allgemein am Altar nach vollzogenem Meßopfer vorgenommen wurde. Was die Entstehungszeit anbelangt, so sind die als Altarkredenzen verwendeten Wandnischen ein Produkt der „Frühgotik, die alle Behältnisse an die nächste Wand unterzubringen pflegte“ [1].

Zweck und Bedeutung dieser Altarkredenzen sind den späteren Geschlechtern meistens verloren gegangen. In protestantischen Kirchen werden deshalb heute diese Wandnischen irrtümlicherweise vielfach als „Chorsitze“ bezeichnet und erklärt. Ja selbst in katholischen Kirchen ist man sich der ursprünglichen Bedeutung hie und da nicht mehr bewußt und benützt, trotzdem die alte in die Mauer eingefügte Altarkredenz noch vorhanden ist, ein freistehendes, hölzernes, mit einem weißen Tuch bedecktes Tischchen zum Wegstellen der Meßgeräte. Als Beispiel hiefür sei die Kirche in Fägendorf genannt.

Während die Altarkredenzen in reichsdeutschen und österreichischen Kirchen vielfach auch als piscina eingerichtet waren, so daß hier der Priester die vorgeschriebene Handwaschung vornehmen und das gebrauchte Wasser ausgegossen werden konnte, fehlt in siebenbürgischen Kirchen diesen offenen Wandnischen

---

[1] Vgl. Heinrich Bergner: Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland. Leipzig 1903. S. 272.

die kesselartige Vertiefung mit der nach außen mündenden Abflußröhre durchgehends. Es scheint, als ob die Piscina hier, wenn sie überhaupt vorhanden war, stets in die Nordwand der Sakristei eingebaut wurde, worauf die noch vorhandenen Ausgußeinrichtungen in der Birthälmer, Mediascher und Hermannstädter evangelischen Pfarrkirche hinweisen.

Die Ausgestaltung der Altarkredenzen kann nun sehr verschiedener Art sein. In vielen offenbart sich die an siebenbürgischen Kirchen hervortretende Armut in bezug auf den geringen Aufwand des verwendeten, aus Stein gehauenen Schmuckes. Vielfach bestehen diese Wandschränke aus nichts anderem, als aus einer meistens spitzbogig geschlossenen Wandöffnung von bald größerer bald kleinerer Dimension. Klein sind z. B. die Altarkredenzen in den evangelischen Kirchen zu Groß-Schenk, Lechnitz, auffallend groß dagegen in der evangelischen Kirche zu Hammersdorf und Bogeschdorf.

Die uns bekannt gewordenen Altarkredenzen gehören der Periode des spätgotischen Stils an.

Nach diesen Vorbemerkungen wenden wir uns der Darstellung der einzelnen hierher gehörigen Denkmäler zu.

Der Altarwandschrank in der Hammersdorfer[1] evangelischen Kirche, die am Ende des 15. Jahrhunderts durch den Umbau einer dreischiffigen, romanischen Basilika und durch Aufführung eines neuen Chors ihre jetzige Gestalt erhalten hatte, besteht nur aus einem spitzbogig geschlossenen, blinden Fenster und ist deshalb im Gegensatz zu der zierlichen Sakramentsnische derselben Kirche stiefmütterlich behandelt worden.

Einzig in seiner Art ist der Altarwandschrank in der interessanten, durch Umbau aus einer romanischen Basilika entstandenen Kirche der evangelischen Gemeinde zu Klein-Scheuern[2]. Hier besteht nämlich die Altarkredenz aus drei nebeneinander-

---

[1] s. Tafel XVIII, 1.
[2] s. Tafel XVIII, 2.

liegenden gleich großen, mit je einem sehr flachen Bogen überführten Oeffnungen. Da die Klein-Scheuerner Kirche um das Jahr 1506 ihre jetzige Gestalt erhielt, so ist damit auch das Alter dieser zwar schmucklosen, ihrer Form nach aber singulären Altarkredenz gegeben.

Der Altarkredenz in Hammersdorf ähnlich, jedoch nur mit einem flachen Bogen überführt, ist die Wandnische im Chor der Kirche zu Fägendorf[1]. Während die Sakramentsnische dieser Kirche mit einem Giebel gekrönt wird, der in ein kräftig stilisiertes Kreuz ausläuft, entbehrt die Altarkredenz jedwedes Schmukkes. Das muß bei dieser Kirche umsomehr auffallen, als sie in allen ihren Teilen mit besonderer Sorgfalt ausgeführt wurde. Das vollendet schöne Maßwerk der Fenster, die Leibung der spitzbogigen Pforte auf der Südseite des Mittelschiffes, die tadellos modellierten Rippen im Chor, die auf runden an die Innenseite der Chormauer angeblendeten Pfeilern ruhen, der aus sorgsam behauenen Steinen gearbeitete Sockel, sowie die ebenfalls aus Werksteinen zusammengesetzten Stützpfeiler der Außenseite und schließlich die über das gewöhnliche Maß hinausgehende Größe der einschiffigen, turmlosen Kirche machen diesen Bau zu einem bemerkenswerten Denkmal der siebenbürgischen Gotik. Wie die an einem Fenster des Chors auftretenden Fischblasen beweisen, stammt die Fägendorfer Kirche aus dem ausgehenden 15. Jahrhundert. Ein Teil des Schiffes ist zusammengefallen; es steht nur noch die südliche Mauer. Das wohlerhaltene Chor benützt die katholische, einen Teil des ohne Schonung der alten Bauweise restaurierten Schiffes die dortige reformierte Gemeinde zur Abhaltung ihrer Gottesdienste. Die Kirche ist von sächsischen Kolonisten erbaut worden und diente bis zum Ende des 18. Jahrhunderts der in diesem Ort bestandenen Gemeinde evangelisch-augsburgischen Bekenntnisses als Kultusstätte.

Zu den völlig schmucklosen Altarkredenzen gehört neben der

[1] s. Tafel XIX, 1.

nur mit einem runden Bogen abgeschlossenen Altarkredenz der Bergkirche in Schäßburg[1] der Altarwandschrank in der evangelischen Kirche zu Schaal[2]. Hier wird die Wandnische von drei runden Bogen überführt. Trotzdem diese Bogen halbkreisförmig konstruiert sind, so dürfen wir sie dennoch nicht als romanisch ansprechen, weil die Schaaler Kirche ein Bau der Spätgotik ist und weil die Altarkredenzen dem romanischen Stil unbekannt waren.

Während die genannten Altarkredenzen architektonisch arm genannt werden müssen, sind die Wandschränke in anderen Kirchen zum Gegenstand sorgfältiger Behandlung gemacht worden. Diese Tatsache tritt uns schon im Altarwandschrank im Chor der evangelischen Kirche zu Durles[3] entgegen. Diese Kirche besitzt nicht nur ein prächtiges Portal[4], sondern verdient auch durch die zum Teil wohlerhaltenen Reste hervorragender Wandmalereien an der Außenseite des Chores auszeichnende Beachtung[5]. Großzügig nach Form und Auffassung ist besonders eine Darstellung der Kreuzigung und ein Bild des heiligen Christophorus. Zum Schmuck des Durleser Wandschrankes dient zunächst ein angeblendeter Giebel aus profilierten Hausteinen. Der Nische selbst ist ein aus zwei Kleeblattbogen bestehendes Doppelfenster vorgelagert.

Einen praktischen Zweck hat die Dekoration des in die Mauer eingefügten Kredenztisches natürlich nicht. Die Ausschmückung der Altarkredenz will, wie wir das auch an den Sakramentsnischen und Sakramentshäuschen bemerken, nichts anders, als einen mit den gottesdienstlichen Handlungen in engerem Zusammenhang stehenden Bestandteil der Kirche hervorheben, durch die sichtbare Auszeichnung desselben den Glanz des Kultus überhaupt

---

[1] s. Tafel XVIII, 3.
[2] s. Tafel XIX, 2.
[3] s. Tafel XX, 1.
[4] s. Tafel XXXII, 1 und Tafel XXXVIII.
[5] s. Roth: Baukunst, Tafel I, 3.

steigern. Wenn man auch nicht behaupten kann, daß die Durleser Altarkredenz sich durch besonderen Reichtum und durch eine hervorragende Feinheit der verwendeten Formen auszeichnet, so ist doch auch dieser Teil der Kirche ein Beweis jener Sorgfalt und jenes sicheren Gefühles für überzeugende Proportionen, wie sie beide nicht nur in dem Westportal mit seinem angeblendeten Maßwerk, der tiefen Leibung und dem vorzüglichen Trauben- und Eichblattschmuck hervortreten, sondern wie sie sich auch in den prächtigen Fensterformen dieser spätgotischen Kirche offenbaren. Dieser Umstand ist für die Beurteilung der allgemeinen Baugeschichte in Siebenbürgen insoweit wichtig, als er uns lehrt, daß für die mehr oder weniger reiche Ausstattung der Dorfkirche nicht immer die Größe oder der Reichtum der Gemeinde maßgebend gewesen ist. Gerade die Durleser Siedlung war von jeher eine der kleineren und ärmeren sächsischen Kolonien, sie lag auf Komitatsboden, ihre Einwohner waren dem Grundherrn untertänig — und doch hat auch diese Gemeinde eine von einer starken Burg beschirmte Kirche aufbauen können, die mit ihrer schönen Steinmetzarbeit, ihren edlen Maßen, den einstmals den ganzen Innenraum und einen Teil der Außenmauern schmückenden Wandmalereien ein leuchtendes Zeugnis der Gesinnung bildet, mit der die Dorfbewohner an den unvergänglichen Gütern dieses Lebens hingen.

Bedeutend schöner in den Formen und erst dem Ausgang des 15. oder dem Anfang des 16. Jahrhunderts angehörig ist die Altarkredenz in der evangelischen Kirche zu Agnetheln[1]. Dieser Altarschrank besteht aus zwei spitzbogigen Nischen, denen vorspringend zwei Kleeblattfenster vorgelagert waren. Von diesen aus Haustein hergestellten Maßwerken hat sich nur die westliche Hälfte erhalten, während die östliche verloren gegangen ist. Von sämtlichen siebenbürgischen Altarwandschränken unterscheidet sich dieser Wandschrank durch seine Konstruktion. Während die

[1] s. Tafel XX, 3.

übrigen bekannt gewordenen Altarkredenzen in der Mauerfläche liegen, tritt dieses Stück in seinen dekorativen Teilen aus der Mauerwand hervor.

Eine der einfachsten und doch zugleich eine der schönsten Altarkredenzen befindet sich in der hochinteressanten Kirche zu Sächsisch-Regen. Dieses Gotteshaus wurde ursprünglich im Uebergangsstil erbaut, aber schon im 14. Jahrhundert einer Umgestaltung im Sinne der Spätgotik unterzogen. Aus diesem Grunde zeigen die Maßwerke der Fenster, sowie alle diesem Umbau entstammenden Teile der Kirche eine Zartheit der Zeichnung und eine Reinheit der Ausführung, wie wir sie in dieser Vollendung an keiner zweiten gotischen Kirche in Siebenbürgen beobachten können. Die Zierlichkeit der Formen ist wie vom Hauch keuscher Zurückhaltung erfüllt, in der überaus genauen, beinahe schüchternen Linienführung gibt sich die Tatsache zu erkennen, daß sich die Hochgotik eben jetzt erst aus der Frühgotik loszulösen begann. Der Reiz dieser knospenden Formenschönheit tritt nun auch in dem Sächsich-Regener Altarwandschrank zutage. Er besteht aus einer durch zwei spitze Giebel gebildeten Nische, die durch einen an die Rückwand angeblendeten Pfosten geteilt wird. Die Giebel werden durch spitzgeschlossene Kleeblattbogen belebt. Als Zeit der Entstehung darf man wohl das Jahr 1330 annehmen, worauf die lateinische Inschrift über der Sakristeitüre bezogen werden darf. Diese Inschrift lautet: „Anno Domini MCCCXXX construitur domus Marie tempore Nicolai plebani cum rebus magistri Thome patroni ecclesie."

Reicher in den Formen ist die Altarkredenz in der evangelischen Pfarrkirche zu Hermannstadt[1], die schon Reißenberger in seiner eingehenden, wenn auch nicht in allen ihren Schlußfolgerungen einwandfreien Monographie dieses hervorragend schönen Bauwerkes erwähnt hat[2]. Dieser Wandschrank wird in seinem oberen Teil von drei mit durchbrochenem Maßwerk ver-

[1] s. Tafel XX, 2.

[2] s. Ludwig Reißenberger: Die evangelische Pfarrkirche in Hermannstadt. Hermannstadt 1884. S. 25.

sehenen Giebeln abgeschlossen, zwischen denen sich ebenso wie an den Seiten angeblendete Fialen befinden. Am untersten Ende dieser Fialen, in den durch die Balken gebildeten Winkel hat der Künstler dieses Werkes zwei bärtige und zwei bartlose Männerköpfe angebracht, deren Deutung einen weiten Spielraum offen läßt. Entweder sind es rein dekorative Zutaten, wie sie in der Gotik eine so ausgebreitete Anwendung gefunden haben und als welche wir sie in diesem Falle auch betrachten möchten, oder es sind Darstellungen der Evangelisten, was nicht aus dem Bereich der Möglichkeit zu liegen braucht. Das eigenartige besonders in den Dreipässen schwerfällige Maßwerk war ursprünglich durch blätterartige an die Maßwerknasen angefügte Zieraten belebt. Künstlerisch genommen zeigen Form und Zeichnung dieser Arbeit eine ganz individuelle Stilisierung, der wir kein anderes siebenbürgisches Werk an die Seite zu stellen vermögen. Das Bestreben nach Zierlichkeit in der Form in Verbindung mit einer offenbaren Mangelhaftigkeit in der Beherrschung der gotischen Formelemente gehören zu den charakteristischen Merkmalen dieser Steinmetzarbeit, die wir nur als spätgotisch bezeichnen können. Das Erscheinen einer solchen Arbeit ist um so merkwürdiger, als sie innerhalb der großen Masse von Steinmetzarbeiten[1] an dieser Kirche ohne Analogon dasteht. Die beigegebene Abbildung ist nach einer Aufnahme angefertigt worden, die das Objekt in seinem Zustande vor der 1909 vorgenommenen Restaurierung zeigt. Die Restaurierung hat zwei Säulen eingesetzt, die ursprünglich nicht vorhanden gewesen sind.

Eine besonders schöne und kunsthistorisch sehr interessante Arbeit liegt in der Altarkredenz der evangelischen Kirche zu Hetzeldorf[2] vor. Aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts stammend besteht dieses Werk aus einem dreiteiligen angeblendeten Baldachin, der aus drei mit aufgelegten Stäben geschmückten

[1] Vgl. die Kanzel und den Kanzelbaldachin dieser Kirche. s. Tafel XXIII, 1 und Tafel XXVI, 2.

[2] s. Tafel XXI, 3.

Kielbogen zusammengesetzt ist. Von seltener Vollkommenheit der Zeichnung sind die Krabben auf dem Rücken der Kielbogen, die in geteilte Kreuzblumen auslaufen. Die ganz hervorragend saubere Ausführung dieser Steinmetzarbeit, die wir auch an dem prachtvollen, leider nur in den Bogenführungen erhaltenen Portal[1] dieser Kirche bewundern können, verrät die Hand eines tüchtig geschulten Künstlers, der, wie eben die geteilten Kreuzblumen erweisen, jener Periode später Gotik angehört, in der sich der Niedergang dieses Stils und seine Auflösung vorbereitet. Ohne daß wir nähere Schlüsse ziehen wollen, so sei doch daran erinnert, daß der Verfertiger dieser Altarkredenz jenem Meister nahe steht, der das prächtige Sakramentshäuschen und die Sakristeitüre in Meschen[2] geschaffen hat. Hier wie dort begegnen wir nicht nur derselben peinlich genauen Ausführung, sondern auch der geteilten Kreuzblume, der wir in Siebenbürgen kein weiteres Exemplar an die Seite zu stellen wissen.

Ebenso reich in der Ausführung, aber nicht von gleich glücklichen Verhältnissen in Konzeption und Ausmaß, wie die Hetzeldorfer Altarkredenz, ist die der evangelischen Kirche in Meschen[3] selbst. Hier wachsen aus drei angeblendeten, etwas schwer profilierten Kielbogen, die mit der Leibung der Nische in unmittelbarer Verbindung stehen, drei weitere zierliche Kielbogen hervor, die mit Maßwerk und Krabben geschmückt sind. Die Kreuzblumen, in die diese Kielbogen ausliefen, sowie der obere Teil der Fialen, die aus den Bogenzwickeln hervorwuchsen, sind leider abgebrochen und verloren gegangen. Was die zeitliche Entstehung dieser Altarkredenz anbelangt, so dürfte sie auf das Jahr 1498 zurückzuführen sein, als Johannes Plebanus von Meschen war. Erwähnenswert und kulturgeschichtlich nicht unwichtig ist die Tatsache, daß sich neben dieser aus Steinarbeit hergestellten Altarkredenz eine schmucklose einfache Oeffnung erhalten

---

[1] s. Tafel XXXV, 2.
[2] s. Tafel XXVII, 3 und XXI, 2.
[3] s. Tafel XXI. 1.

hat. Sie diente, als in dieser Kirche noch katholischer Gottesdienst abgehalten wurde, zur Aufstellung des Behälters der heiligen drei Oele. Derartige kleine Wandnischen, die nicht eben selten neben der Altarkredenz in der zunächst liegenden Seite des Chorpolygons angebracht wurden, finden sich auch in anderen siebenbürgischen Kirchen z. B. in Fägendorf. Diese Nischen sind in den von uns beobachteten Fällen ohne jedweden Schmuck gehalten, nur die in der Regel von einem Spitzbogen überführte Oeffnung deutet darauf hin, daß die Gotik selbst das Kleine in den Kreis ihres Stilempfindens hineinzuziehen nicht unterließ.

Die nächste Altarkredenz, der wir unsere Aufmerksamkeit zuwenden, befindet sich in der evangelischen Kirche zu Kirtsch[1]. Die spätgotische Kirche dieses Ortes verdient sowohl wegen ihrer reizenden Lage, als auch wegen ihres wuchtigen Westportalbaues[2] hervorgehoben zu werden. Zum Schmuck der Kirche trugen einstmals die Wandmalereien, mit denen der innere Chorraum ausgestattet war und von denen der Verfasser dieser Darstellung einen Teil freigelegt hat, nicht wenig bei. Der Altarwandschrank wird durch einen runden Steinpfosten in zwei Teile geteilt. Auf diese Säule setzen zwei mit Maßwerk geschmückte halbe Kleeblattbogen auf. Ueber diesen frei herabhängenden baldachinartigen Bogen erhebt sich, in ein hohes Giebeldreieck hineinkonstruiert, ein System von angeblendeten Maßwerkformen, die hauptsächlich aus Drei- und Vierpaßformen bestehen. Die dominierenden Linien legen sich in einen in das Giebeldreieck eingefügten Kreis, der durch Zirkelschläge in neun Felder zerlegt wird. An der Stelle, wo die beiden Bogenführungen ohne Uebergang in die Säule übergeleitet werden, ist das Relief eines vierfach geflügelten Engelköpfchens angebracht. Die ganze verhältnismäßig wohl erhaltene Arbeit dürfte dem Anfang des 16. Jahrhunderts angehören und muß wegen der in Entwurf und Ausführung hervor-

---

[1] s. Tafel XXII.
[2] s. Tafel XXXVI, 1.

tretenden Genauigkeit als das Werk eines in tüchtiger Schulung herangebildeten Meisters eingeschätzt werden.

Dem Altarschrank zu Kirtsch enge verwandt ist die Altarkredenz in der evangelischen Kirche zu Eibesdorf. Die Kirche dieses Ortes, durch ihr schönes Kastell bekannt, besitzt in ihrer Altarkredenz ebenso, wie in der dem Wurmlocher[1] und dem Baassener[2] Armarium nahestehenden Sakramentsnische einen hervorragend schönen Schmuck. Ueber der Wandnische erhebt sich ein spitzer Giebel, der in einen Säulenstumpf ausläuft, auf dem sich das die christliche Opferliebe symbolisierende Relief des Vogels Pelikan erhebt. In das Giebeldreieck aber ist ein System von Fischblasen eingebaut, deren Spitzen von einem Kreis abgeschnitten werden. Frei herabhängende Bogen schließen die mit großer Sorgfalt ausgeführte Arbeit nach unten ab. Ein Mittelpfosten scheidet die Nische in zwei Teile. Dieses Werk offenbar der spätgotischen Periode zugehörig und seines fortgeschrittenen Grundzuges halber dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts entstammend legt in beredter Sprache von dem Können des Meisters Zeugnis ab. Woher dieser Künstler stammte und wie sein Name lautete, können wir heute nicht mehr entscheiden. Wenn wir uns aber daran erinnern, daß das Bonnesdorfer Sakramentshäuschen[3] sowie die Wurmlocher, Baassener und Eibesdorfer Sakramentsnischen nach Technik, Komposition, ja selbst in einzelnen Details ohne Zweifel auf eine Hand hinweisen, so dürfen wir vielleicht annehmen, daß auch die Eibesdorfer und mit ihr die Kirtscher Altarkredenz auf den gleichen Steinmetzmeister zurückzuführen ist. Da sich an der Eibesdorfer Sakramentsnische die Jahreszahl 1491 vorfindet und die Baassener Sakramentsnische aus dem Jahre 1504 stammt, so wäre damit eine wenigstens 13 Jahre umfassende Tätigkeit dieses Meisters bezeugt. Wenn wir in den genannten Werken Arbeiten eines und desselben

---

[1] s. Tafel XXVI, 3.
[2] s. Tafel XXV.
[3] s. Tafel XXVIII, 1.

Künstlers erblicken dürfen, so wäre damit eine Tatsache gewonnen, die für die Geschichte der Baukunst in Siebenbürgen von nicht geringer Bedeutung ist. Während nämlich die dekorativen Elemente der siebenbürgischen Kirchen untereinander eine so große Mannigfaltigkeit zeigen, daß die Maßwerke kaum in zwei Kirchen genau denselben Geist atmen, worin eine Erscheinung vorliegt, für die wir nur in dem außergewöhnlich regen Wechsel der zuwandernden und nach Vollendung ihrer Arbeit wieder weiterziehenden Steinmetzgesellen die Erklärung besitzen, so wäre hier nun ein Fall wenigstens erwiesen, der den langjährigen Aufenthalt, vielleicht die dauernde Niederlassung eines zugewanderten Künstlers feststellt. Trotzdem uns der Ausdruck „lapicida“ urkundlich wiederholt begegnet und sich die Namen von Steinmetzen in nicht geringer Anzahl erhalten haben, so glauben wir doch berechtigt zu sein, den Bestand einer eigenen siebenbürgischen Steinmetzschule in Abrede stellen zu können. Denn wenn eine solche Schule entstanden wäre, wenn einzelne Meister ihre Eigenart ganzen Geschlechtern mitgeteilt hätten, so müßte sich doch grade in den Baudetails, in den Maßwerken und in den zierenden Schmuckstücken überhaupt das Zeugnis durchgehender Uebereinstimmungen vorfinden, es müßten sich in der ganzen Provinz in der Masse der einzelnen Bauwerke ganz bestimmte Eigentümlichkeiten entwickelt haben, aber von alledem ist in den Arbeiten der Steinmetze in Siebenbürgen nicht die Spur zu entdecken. Was den Charakter der siebenbürgischen Kunst im allgemeinen auszeichnet, liegt nicht auf diesem Gebiet, erst dem 17. Jahrhundert war es vorbehalten in der Grabsteinplastik eigene provinzielle Typen zu schaffen, die trotz eigenartiger Derbheit in einzelnen Stücken eine anerkennenswerte Höhe künstlerischer Freiheit erreichten, dabei aber den Zusammenhang mit der Plastik Gesamtungarns festzuhalten wußten.

Die Darstellung einzelner Bestandteile alter Kirchen bildet, wie wir eingestehen, nur einen Beitrag zur Kenntnis der geschichtlichen Entwicklung ganzer Perioden. Aber weil sich auf

allen Stufen der Entfaltung künstlerischen Schaffens gerade in den Einzelheiten immer wieder der Geist der treibenden Kräfte und der Ideen, der Geist der richtunggebenden Prinzipien offenbart, so dürfte vielleicht nicht zuletzt auch die Erforschung der Details geeignet sein, Charakter und Wesen eines stilistisch geschlossenen Ganzen, wie es eben auch die Gotik in Siebenbürgen gewesen ist, in hellere Beleuchtung zu rücken.

V.

Gotische Sakramentsnischen und Sakramentshäuschen in Siebenbürgen.

Zu der inneren Ausstattung der mittelalterlichen Kirchen gehören die Sakramentshäuschen und Sakramentsnischen, die sich seit dem 13. Jahrhundert ausnahmslos an oder in der Nordwand des Chores, vom Beschauer aus gesehen links vom Altar auf der sog. Brotseite befinden und zur Aufbewahrung des geweihten Brotes, der sacra species, dienten.

Diese Tabernakel fehlen auch in einer Reihe siebenbürgischer Kirchen nicht, die sich architektonisch und künstlerisch betrachtet nicht als provinzielle Schöpfungen mit eigenartigen, etwa im Lande selbst entstandenen Motiven und Lösungen darstellen, sondern als Ausläufer der westlichen Baukunst des Mittelalters gelten wollen, die besonders in der gotischen Stilepoche über Oberungarn ihren Weg in die Täler Siebenbürgens fand. Gerade in der Reinheit des gotischen Maßwerks, das nur in den letzten Schöpfungen der Gotik z. B. an der Birthälmer Kirche in verkümmerter Gestalt erscheint, liegt ebenso wie in der Folgerichtigkeit der Grundrißdisposition der Beweis für den großen Zusammenhang der siebenbürgischen Kirchenarchitektur mit den Gebieten der Gotik in Deutschland, Oesterreich, Böhmen und Ungarn überhaupt. Dazu kommt noch, daß die Steinmetzzeichen direkt darauf hinweisen, daß die feineren und in ihrer Entstehung

an die Bedingung geschulter Kräfte gebundenen Werkstücke von Mitgliedern der Bauhütten geschaffen worden sind, die ihren Weg ebenso gerne nach Polen, Galizien und Oberungarn wie nach Siebenbürgen nahmen, wo doch seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts bis zum Ende des ersten Viertels des 16. Jahrhunderts in bewunderungswürdiger Art gerade der gotischen Kunst jeder Art eine Stätte eifrigster und erfolgreicher Pflege bereitet war.

Künstlerisch und technisch stellten die Sakramentshäuschen an das Können des Bildhauers hohe Anforderungen. Die Kleinheit und Zartheit der einzelnen Stücke erforderten eine besondere Sorgfalt und Geschick der ausführenden Hand, in noch höherem Maße aber gilt das von dem konstruktiven Aufbau des zierlichen Werkes, das den Grundgedanken der Gotik, das scheinbar von aller Schwere befreite Aufwärtsstreben, das organische Wachsen nach einem Punkte hin, in konzentrierter und darum eindringlicher Zusammenfassung und Form in sich einschließt.

Allerdings kann die Gotik in Siebenbürgen auf kein Tabernakulum hinweisen, das als Leistung ersten Ranges angesprochen werden könnte, aber da sich in einem Teile eine liebenswürdig naive Anspruchslosigkeit und in einem freilich kleineren Teile doch das Bestreben nach einer reicheren Ausgestaltung, gleichsam ein gesteigerter Idealismus geltend macht, so verdienen diese Zeugen einer künstlerisch lebhaft und tief empfindenden Zeit trotz ihres immerhin bescheidenen Grundzugs Beachtung und Wertschätzung.

Der Konstruktion nach zerfallen die Tabernakel in zwei Gruppen. Wenn der Raum, der zu der Aufnahme der Monstranz bestimmt ist, in die Chormauer eingefügt, in sie versenkt wird, so haben wir es mit einer Sakramentsnische, einem armarium[1]

---

[1] Das lateinische Wort armarium ist in die siebenbürgisch-sächsische Mundart übergegangen und ist hier zu Armerâe, Almerâ geworden, womit ein verschließbarer Wandschrank im Bauernhause bezeichnet wird.

zu tun, tritt aber dieser Raum selbständig aus der Mauer hervor, so daß zu seiner Unterstützung ein Fuß notwendig wird, so entsteht mit der über dem Aufbewahrungskästchen der Monstranz sich erhebenden, hochaufsteigenden Bekrönung ein Sakramentshäuschen, das Gotteshüttchen oder Fronwalm genannt wurde.

In der Mehrzahl der Fälle haben sich die Gemeinden wohl mit Rücksicht auf die Beschränktheit ihrer Mittel für eine Sakramentsnische entschieden. Sehr oft bestand sie aus einer jedwedes Schmuckes entbehrenden quadratischen Vertiefung, die mit einem in der Regel aus eisernem Gitterwerk bestehenden Türchen verschlossen werden konnte, aber demgegenüber fehlt es auch nicht an solchen Lösungen, die von angeblendeten Zierformen, kleinen Reliefs und plastischen Beigaben Gebrauch machten.

Eine der ältesten Sakramentsnischen begegnet uns in der durch den großen Wandbilderzyklus im Chor berühmten gotischen Basilika in Malmkrog[1]. Hier wird die Nische mit einem eisernen Gittertürchen, dessen Stäbe an den Kreuzungspunkten mit kleinen Rosetten versehen sind, verschlossen. Ueber der Nische tritt eine kleine Kreuzigungsgruppe in Relief aus der Mauer hervor, überkrönt von einem im Grundriß des Dreiecks aufgeführten zierlichen Baldachin. Die Formen der Kreuzigungsfiguren, Christus am Kreuz, Maria und Johannes, sind plump und gedrungen, welcher Eindruck durch die dicken Kalkschichten, die darüber gelegt sind, noch gesteigert wird. Trotzdem verdient diese Kreuzigungsgruppe ein erhöhtes Interesse, weil die siebenbürgische Gotik an steinernen Reliefs auffallend arm ist. Die bedeutendsten unter ihnen sind die Kreuzigungsgruppe im Tympanon des Westportals der evang. Kirche in Reichesdorf[2], die Madonna mit musizierenden Engeln, jetzt über dem Westportal der evang. Kirche in Petersdorf[3] bei Bistritz eingemauert, der hervorragend schöne Christuskopf vom

[1] s. Tafel XXIII, 2.
[2] s. Tafel XXXIV.
[3] s. Tafel XXXIII, 1.

Turmportal der Hermannstädter Pfarrkirche (ca. 1470)[1] und die Gedenktafel des Pfarrers Johann von Alzen aus dem Jahre 1502 über der Eingangstür des ev. Stadtpfarrhofs in Hermannstadt[2]. Der spätesten Gotik und sichtbarlich schon beeinflußt von dem Geist der Renaissance sind die Kanzelreliefs in Birthälm[3]. Von den gotischen Grabsteinen sehen wir ab, die sich freilich ebenfalls nur in geringer Anzahl erhalten haben. Am bekanntesten unter ihnen ist wohl der Grabstein des Georg Hecht († 1496) in der Ferula der ev. Stadtpfarrkirche in Hermannstadt[4].

Da die Malmkroger Kirche im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts gebaut wurde, so dürften wir ihr Sakramentshäuschen mit der Jahreszahl 1380 annähernd richtig datieren.

Die nächsten erwähnenswerten Sakramentsnischen treten der Betrachtung erst reichlich hundert Jahre später entgegen. Ungefähr dem Jahre 1500 gehört das Tabernakel in der ev. Kirche in Reichesdorf[5] an. Vor die Nische stellt sich hier ein mit Bogenzacken besetzter Spitzbogen, der auf beiden Seiten durch zwei auf Blätterkonsolen ruhende, viereckige Pfeiler, die in eine Kreuzblume auslaufen, flankiert wird. Oberhalb des über dem Spitzbogen ruhenden Gesimses erhebt sich ein Wimperg, ein steiler Giebel, gekrönt von einer Kreuzblume und an den beiden Schenkeln mit den charakteristischen Krabben besetzt. Im Dreiecksfeld dieses Wimperges hat ein empfindungsreich stilisiertes Relief des seine Jungen mit dem eigenen Blute nährenden Pelikans Platz gefunden. Drei gotische Blattrosen dienen zur Ausfüllung des frei gebliebenen Raumes. In die Dreieckszwickel zwischen dem Spitzbogen der Nische und der darüber laufenden Sockellinie ist je ein gotisches Blatt eingefügt. Wenn auch die Konzeption dieser Sakramentsnische von einer gewissen Schwere nicht

---

[1] s. Roth: Plastik, Tafel VI, 1.
[2] s. Tafel XXXIII, 2 und Roth: Plastik, Tafel VI, 2.
[3] Ebenda, Tafel XIV.
[4] Ebenda. S. 29.
[5] s. Tafel XXIV.

frei ist, so gereicht sie doch der Reichesdorfer Kirche[1], die besonders durch die vollendet proportionierte Arkadenführung zwischen dem Langhaus und den Seitenschiffen und das schöne Westportal[2] hervorragend genannt werden muß, zum Schmuck. Das ursprüngliche eiserne Gittertürchen ist verloren gegangen und ist gegenwärtig durch ein Holztürchen ersetzt.

Zierlicher in der Form und reicher in den Details ist die Sakramentsnische in der ev. Kirche zu Baaßen[3]. Hier trat an die Stelle des spitzgiebligen Wimperges der mit großen Krabben besetzte Kielbogen, in dessen Feld sich das Hochrelief eines Ecce homo einfügt. Die flankierenden Pfeiler laufen auch hier in schlanke Spitzen aus und sind unterhalb des oberen Randes der Nische durch Anfügung eines durchbrochenen Rankenmotivs geteilt. Das traditionelle durch schräg übereinandergelegte Eisenstäbe mit Rosetten an den Kreuzungspunkten gebildete Gittertürchen ist wohl erhalten. Die Sakramentsnische ist, wie die Jahreszahl unterhalb des Schmerzensmannes besagt, im Jahre 1504 entstanden und trotz einiger Beschädigungen — so ist die Kreuzblume des Kielbogens und ein Stück des rechten Pfeilers abgebrochen — gut erhalten. Trotzdem sich die Halbfigur des Heilands weder durch glänzende anatomische Beobachtung, noch durch eindringliche geistige Durcharbeitung des Gesichtes auszeichnet, so liegt trotzdem auch in diesem Stücke ein Zeugnis jenes gesunden Gefühls für die Wesenseigentümlichkeiten des Stils und für die Harmonie der Ausmaße und Proportionen vor, die an mittelalterlichen Werken selbst einfacher Handwerker stets von neuem unsere Bewunderung hervorruft. Auch die kleinsten und ärmsten der siebenbürgischen Kirchen der Gotik stehen mit ihrer Formensprache festgefügt in den Traditionen dieses Stils, und es gehört mit zu den gewinnendsten Tatsachen der sieben-

---

[1] s. Roth: Baukunst, Tafel XII und XIII, 1 u. 2.
[2] s. Tafel XXXIV.
[3] s. Tafel XXV und Tafel XXVII. 1.

bürgischen Architekturgeschichte und mit zu den erfreulichsten Ergebnissen ihrer Forschung, daß weder die weite Entfernung von den Zentren der Gotik noch die Eigentümlichkeit des Lebens an den Peripherien der abendländisch-christlichen Kulturgemeinschaft die Lebenskraft dieses Stils nachteilig zu beeinflussen vermocht haben.

Im engsten Zusammenhang mit der Baaßener Sakramentsnische steht das Tabernakel in der ev. Kirche zu W u r m l o c h[1]. Die Gleichheit der Ausmaße, die Verwendung derselben Zierformen, die Figur des Schmerzensmannes im Tympanon, das nahe Zusammenfallen der Entstehungszeit, lassen die Vermutung auftauchen, daß die Verwandtschaft dieser Arbeiten, zu denen sich, wie wir sehen werden, noch eine andere hinzugesellt, auf die Hand eines Meisters zurückzuführen sind. Auch in Wurmloch verschließt das gleiche Gittertürchen wie in Baaßen den Raum zur Aufbewahrung der Monstranz. Auf der die beiden Flankenpfeiler verbindenden Leiste oberhalb der Nische liest man in Charakteren der gotischen Minuskel: **christus salvator mundi.** Ein Unterschied zwischen dem Baaßener und dem Wurmlocher Tabernakel besteht darin, daß hier Christus sich aus dem Tympanon weit herausbeugt, worin wir wohl eine möglichst eindringliche Schilderung des Schmerzensmannes erblicken dürfen. Wir dürfen aber nicht vergessen, daß für die architektonische Betonung des Aufbewahrungsraumes der Monstranz der mystisch-mittelalterliche Gedanke maßgebend gewesen war, daß in dem Ostensorium, das in dem Tabernakel verwahrt wurde, nicht nur ein Symbolum Christi, sondern der wirkliche und wahrhaftige Leib des Erlösers ruhte. Dieser Gedanke hat in ähnlichem Sinne auf die Ausgestaltung sämtlicher katholischer Kultusgeräte den größten Einfluß genommen. Der Hervorhebung und der möglichst eindringlichen sinnlichen Wahrnehmbarkeit eines dogmatischen Gedankens, der äußeren Schaustellung und Sichtbarmachung

---

[1] s. Tafel XXVI, 3.

eines durch die Kirche verbürgten, verwalteten und dargebotenen Heils diente die prunkvolle Ausstattung der Altäre, der weitverbreitete Gebrauch, das Innere und Aeußere der Kirchen mit biblischen und legendarischen Szenen auszumalen, dienten Kerzenschimmer und Weihrauchduft, dienten der Glanz und die Farbenpracht der Meßgewänder und Antependien.

Jünger, vielleicht erst dem Jahr 1522 angehörig, ist die Sakramentsnische im Chor der romanisch angelegten, dann aber gotisch umgebauten Basilika in Groß-Schenk[1]. Die mehrfach aufgetragenen Kalkschichten haben die Formen dieses an und für sich derb komponierten Tabernakels noch mehr vergröbert. Zwischen zwei in Fialen mit Kreuzblumen auslaufenden Pfeilern erhebt sich ein hochgezogener Kielbogen, der ebenfalls mit einer Kreuzblume abschließt. Der durch die Spitze dieses Kielbogens und die beiden Fialen gebildete Raum wird in wenig geschickter Weise durch ein System von angeblendeten Fischblasen ausgefüllt. Die Nische selbst hat nicht die gewöhnliche viereckige Gestalt, sondern wird direkt durch den Kielbogen gebildet. Ein zweiteiliges Gittertürchen, das ausnahmsweise aus rechtwinklig übereinandergelegten Eisenstäben besteht, fügt sich dem Kielbogen ein. Die Dekoration besteht aus den mehrfach beobachteten Rosetten aus zwei größeren an den oberen Teil der Flügel angenieteten Zierstücken, die wir als Sonne und Mond bezeichnen können, und aus sechs Lilienblüten. Was diese Lilien anbelangt, so spielen sie in der Ornamentik der gotischen Schmiedekunst in Siebenbürgen eine hervorragende Rolle. Das eiserne Beschläge der Kirchentüren läuft in seinen oft vielfach verzweigten Spitzen in solche Lilien aus, wie wir das an dem Beschläge der Kirchentüren in Kreisch, jetzt im Museum Alt-Schäßburg, Kirtsch, Schönberg, Neudorf, Malmkrog, Rauthal und Hermannstadt (ev. Stadtpfarrkirche), dazu noch an Geländergittern späterer Zeit, so im Chor der ev. Stadtpfarrkirche in Mühlbach vorfinden.

---

[1] s. Tafel XXVII. 2.

Auffallend mag es erscheinen, daß wir gerade in dem Chor größerer Dorfkirchen und in einer Reihe von Stadtkirchen weder eine Sakramentsnische noch ein Sakramentshäuschen vorfinden. Es mag das daher kommen, daß in solchen Kirchen die Monstranz in Sakramentsnischen aufbewahrt wurde, die sich in der Sakristei befanden. Und in der Tat finden wir in den Sakristeien der ev. Kirchen in Hermannstadt, Mediasch, Birthälm und Kronstadt derartige verschließbare Wandöffnungen, unter denen besonders die in Mediasch durch ein ausgezeichnet schön gearbeitetes Gittertürchen bemerkenswert ist. Von den sonst noch in Siebenbürgen vorkommenden Armarien seien die Sakramentsnische in der ref. Kirche zu Groß-Enyed und die in der ev. Kirche zu Klein-Schenk, Eibesdorf (1491), Kallesdorf (1524), Trappold, Stolzenburg, Neudorf bei Hermannstadt, Fägendorf und Hammersdorf erwähnt.

Die reichere Lösung der künstlerischen Aufgabe, den Aufbewahrungsraum des geweihten Brotes zu schmücken, liegt in den Sakramentshäuschen vor, die später entstanden sind als die Armarien. Im Grunde genommen entsprangen die Motive, die zur Aufführung dieser reizvollen Werke der Gotik führten, demselben Gedanken, der den Knauf des Abendmahlkelches oder des Ciboriums zu einer Rundkapelle mit Fenstern und Strebepfeilern, mit Dächern und Fialen und Kreuzblumen umgestaltete, dem Gedanken nämlich, daß es sich in allen Kultgeräten um Wohnungen des Heiligen handle, die man mit möglichst großer Kostbarkeit auszustatten sich verpflichtet fühlte.

Das älteste und einfachste der siebenbürgischen Sakramentshäuschen ist das im Chor der Stadtpfarrkirche in Mühlbach[1], jenem Chor also, in dem die Gotik das Herrlichste geschaffen hat, was sie auf dem Gebiete der siebenbürgischen Architektur hervorgebracht hat, und das aller Wahrscheinlichkeit nach im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts vollendet wurde[2]. Derselben Zeit gehört nun auch das Sakramentshäuschen an. Auf einer

[1] s. Tafel XXVI, 1.

[2] s. Roth: Baukunst, Tafel VII, VIII u. IX, 1.

rechteckigen Steinplatte ruht eine mehrseitige Säule, die von einem ausladenden Kapitäl gekrönt wird. Darauf erhebt sich das eigentliche auf vierseitigem Grundriß aufgeführte Tabernakel, über dessen Oeffnung eine eigenartige Engelfigur die Hände ausbreitet. Auf diesem viereckigen Sakramentsraum baut sich nun ein fünfseitiges Prisma auf, dessen Kanten mit schlanken in Fialen ausmündenden Pfeilern geschmückt werden. Zwischen diesen Pfeilern lagern sich an der Basis kleine Konsolen. Sie trugen jetzt verloren gegangene Heiligenstatuettchen, die von je einem reizenden Wimperg mit durchbrochenem Maßwerk überführt werden. Eine Galerie von Vierpässen schließt diesen Teil des Sakramentshäuschens nach oben zu ab. Aller Wahrscheinlichkeit nach trug die auf diese Weise entstandene Plattform ursprünglich ebenfalls die Figur eines Heiligen. Den Abschluß des Sakramentshäuschens bildet ein mit Kielbogen und aufgeblendetem Maßwerk versehener, in die Mauer eingelassener Baldachin, der in einen Helm mit der Kreuzblume ausläuft. Es ist zu bemerken, daß die Achse dieses Baldachins mit der Achse des darunter befindlichen Häuschens nicht zusammenfällt, sondern nach Osten verschoben erscheint. Wir dürften nicht fehlgehen, wenn wir diese Unstimmigkeit auf das Konto jener Unregelmäßigkeiten setzen, die gotische Baumeister bekanntlich sehr häufig, besonders auch in der Grundrißdisposition der ganzen Kirchenanlage begingen. Das Verschlußtürchen des Aufbewahrungsraumes ist in unbekannter Zeit verloren gegangen. So sehr wir den Verlust der kleinen Heiligenstatuen bedauern, um so mehr als sich Denkmäler der gotischen steinernen Kleinplastik in Siebenbürgen nur in geringer Anzahl erhalten haben, so sehr fesselt den Beschauer die kräftige Komposition, die Harmonie der Verhältnisse, die Schönheit und Reinheit der Zierformen. Besonders gut ist der Uebergang des Aufbaues aus dem Viereck in das Fünfeck gelungen. Bis auf den abgeschlagenen Kopf des Engels über dem Sakramentsraum befindet sich dieses Werk im Zustande vorzüglicher Erhaltung.

Interessant ist die Uebereinstimmung der Komposition des über dem Sakramentsraum angebrachten Teils dieses Tabernakels mit der der Baldachine, die sich an den Pfeilern des Chors über den einzelnen Heiligenfiguren befinden, wie aus der beigegebenen Abbildung eines dieser Baldachine hervorgeht[1]. Aehnlich ist auch die alte Kanzel der Hermannstädter ev. Stadtpfarrkirche[2], die jetzt in der Ferula dieser Kirche aufgestellt ist, ausgeführt. Sie zeigt eben sowie ihr kleiner Baldachin[3], der sich heute noch am Mittelpfeiler der nördlichen Langhausseite befindet, Form und Geist der Spätgotik.

Erst um das Jahr 1500 begegnet uns abermals ein Sakramentshäuschen. Es befindet sich in ev. Kirche zu Bonnesdorf[4]. Ein mehrkantiger Fuß trägt zunächst eine vierseitige aus Spitzbogen mit Kleeblattmaßwerk gebildete Galerie, auf der das eigentliche Tabernakel ruht. Die vordere Seite verschließt ein Gittertürchen, dessen Stäbe Rauten bilden, die beiden anderen Seiten schmückt angeblendetes Fenstermaßwerk. Die Ecksäulen tragen ein eigenartiges Rankenwerk, das wir schon an der Sakramentsnische in Baaßen und Wurmloch bemerkten, und das auch die Basis des Sakramentsraumes bekränzt. Ohne weitere Teilung setzt sich der Körper des Sakramentsraumes nach oben in einem System von Fialen, Kreuzblumen und einander durchschneidenden Kielbogen mit Krabben und in den sich ergebenden Spitzbogenfeldern mit angeblendetem Maßwerk fort. Aus diesem Mittelstück, dem Leib des ganzen Werkes, wächst ein sechsseitiger Turmhelm hervor, an den Kanten mit kleinen Krabben und oben ursprünglich mit einer Kreuzblume geschmückt. Die unmittelbare Verbindung des Helmes mit dem Hauptteil des Sakramentshäuschens kann nicht als eine glückliche Lösung bezeichnet werden. Es fehlt an einer harmonischen Ueberführung des angeklungenen Gedan-

---

[1] s. Tafel XXIII, 3.
[2] s. Tafel XXIII, 1.
[3] s. Tafel XXVI, 2.
[4] s. Tafel XXVIII, 1.

kens, die weitere Entwicklung nach oben wird jäh abgeschlossen, das langsame, allmähliche Austönen der Melodie gewissermaßen wird mit raschem Griff unterbrochen. Trotz einiger Beschädigungen ist das Werk wohl erhalten. Mit Rücksicht auf die verwendeten Zierformen ist es sehr wahrscheinlich, daß der Meister der Baaßener und Wurmlocher Sakramentsnische auch dieses Sakramentshäuschen geschaffen hat.

Das schönste und innerlich durchgebildetste Sakramentshäuschen erhebt sich im Chor der Bergkirche in Schäßburg[1]. Diese Kirche ist mit öfterer Unterbrechung von 1429—1525 erbaut worden; der Zeit um 1500 mag das Tabernakel angehören. Was die Klausenburger Hauptkirche und das Chor der Mühlbächer ev. Stadtpfarrkirche im großen ist, das ist dieses Sakramentshäuschen im kleinen: ein Triumph der Gotik in Siebenbürgen. Auf einem Unterbau von zwei Stufen erhebt sich der Fuß, der seiner geschweiften Form, der Einkerbung in der Mitte nach zu schließen bereits unter der Einwirkung der Renaissance steht, die auch das sonst rein gotische Chorgestühl in dieser Kirche in der Weise beeinflußt hat, daß sie die sonst üblichen an der krönenden Zinne befindlichen und durch Ausgründung gewonnenen gotischen Flachornamente[2], die gerade in Siebenbürgen die reichste Pflege gefunden haben, verdrängt und an ihre Stelle eine in Relief gehaltene Pflanzengirlande gesetzt hat[3]. Die Fußsäule trägt eine kräftige mit aufgeblendeten Spitzbogen, die nach unten in Lilien enden, und mit Kleeblattbogen verzierte Platte, auf der nun das nach drei Seiten hin offene Tabernakulum ruht. An den Ecken befinden sich feingezogene Säulchen, unten gesockelt, oben abermals mit dem aus Ranken zusammengesetzten Kapitäl versehen, auf den Säulen erheben sich vier Fialen. Diese Fialen schließen nun ein System von aufgeblendeten einander kreuzenden Kielbogen ein. Das Viereck setzt sich in einem turmartigen Auf-

[1] s. Tafel XXVIII, 2.
[2] s. Roth: Kunstgewerbe, Tafel XXIII.
[3] s. Roth: Baukunst, Tafel VI, 3.

satz fort, der zunächst in ein Sechseck, sodann wieder in das Viereck übergeht, aus dem sich schließlich der Helm mit der Kreuzesblume entwickelt. Der ganze Aufbau ist reich mit gotischem Zierwerk aller Art geschmückt, das jedoch leider vielfach abgebrochen ist, so daß dadurch gerade die feinen Uebergänge der einzelnen Etagen verloren gehen. Das nach drei Seiten hin offene Schränkchen wird von kunstvoll gearbeiteten Eisentürchen verschlossen. Die Ueberlieferung, daß eines dieser Türchen aus Gold, das zweite aus Silber, das dritte aus Kupfer bestehe, ist eine Sage, an der weiter nichts wahres ist als die Tatsache, daß dieses Sakramentshäuschen auch dem Bewußtsein des Volkes als ein Werk erschien, dessen künstlerische Kostbarkeit es nur durch materielle Werte auszudrücken wußte. Es kann als bekannt vorausgesetzt werden, daß derartige Umwertungen, bei denen sich oft Tatsachen der Geschichte und phantastische Vorstellungen des Volkes miteinander verbinden und sich in Sagen von verschwundenen „goldenen" Heiligenstatuen, vergrabenen Schätzen, versunkenen Glocken umsetzen, häufig vorkommen.

Das Schäßburger Sakramentshäuschen ist, was die Komposition, sowie die Reinheit der Zeichnung und die Sorgfalt der Ausführung anbelangt, eine vorzügliche Arbeit, und gerne eilt der Blick aufwärts mit den mehr und mehr verschwindenden Formen.

Dieselbe technische Sorgfalt in der Ausführung, jedoch in Verbindung mit dem Streben nach noch reicherer Ausführung offenbart sich in dem größten siebenbürgischen Sakramentshäuschen. Es ist um ein reichliches Drittel höher als das Schäßburger und befindet sich in der prächtigen, dreischiffigen, gotischen Hallenkirche in Meschen[1]. Wenn sich auch das Türmchen, das sich über dem ebenfalls nach drei Seiten geöffneten Sakramentsraum in kühner Schlankheit aufbaut, unvermittelt von seiner Unterlage loslöst, ein stilistischer Mangel, den der Bildhauer vergebens mit hochaufsteigenden, jetzt leider abgebrochenen Strebe-

---

[1] s. Tafel XXVII, 3. — Roth: Baukunst, Tafel XV, 2, 3 und 4.

pfeilerchen zu verdecken bemüht gewesen ist, so liegt doch in diesem Denkmal alter Steinhauerkunst eines der vornehmsten Denkmäler der Gotik in Siebenbürgen vor. Sehr glücklich ist die Verbindung des prismatischen mit angeblendetem Maßwerk geschmückten Fußes mit dem eigentlichen Tabernakel und vom Hauche köstlicher Spätgotik durchweht ist der sechsseitige aus Kielbogen mit reizendem durchbrochenem Maßwerk gebildete Baldachin über dem Sakramentsraum, aus dem sich dann der weitere Aufbau entwickelt. An der Vorderseite findet sich ein Wappen, von dem Fr. Müller annahm[1], daß es erst später eingesetzt worden sei. Diese Annahme ist ebenso unhaltbar, wie jene andere, daß auf dem Schild das Wappen des Königs Johann Zápolya zu erblicken sei, weil man das aus der Krone herauswachsende Tier nicht als einen Wolf bezeichnen kann. Die in das Sakramentshäuschen eingemeißelte Jahreszahl 1561 kann sich auf keinen Fall auf die Errichtung beziehen, da die Formen des Sakramentshäuschens auf die Zeit von 1500—1525 hindeuten und es 1561 in Siebenbürgen keinen Steinmetz gab, der sich in der Formensprache der Gotik noch hätte ausdrücken können. Nun besitzt das Archiv der Stadt Mediasch eine Urkunde aus dem Jahre 1498, auf die zuerst Müller aufmerksam gemacht hat[2] und in der es heißt, daß der Meister Andreas von Hermannstadt für die Steinarbeit an den Fenstern der Kirche in Meschen 100 Gulden erhalten habe. Es ist recht gut möglich, daß dieser Meister Andreas der Künstler dieses Sakramentshäuschens gewesen ist, ohne daß sich dafür ein direkter Beweis erbringen ließe.

Wohl jünger als das Meschener Sakramentshäuschen ist das Tabernakel in der ev. Kirche zu Groß-Probstdorf. Eigenartig und in Siebenbürgen ganz vereinzelt ist schon die Konstruktion dieses Sakramentshäuschens auf der Grundlage des Dreiecks, so daß nur zwei Seiten sich öffnen. Gittertürchen ver-

[1] Fr. Müller: Die Verteidigungskirchen in Siebenbürgen. Mitteilungen der k. k. Zentralkommission Bd. II. S. 265 ff.

[2] Ebenda S. 267 f.

mitteln den Verschluß. Während der Baldachin darüber mit seinen Kielbogen und Kreuzblumen schon in der Vergröberung der Verhältnisse und in dem seltsam gequälten Schwung des Maßwerkes ein stark unter dem Niveau des Mittelmäßigen sich bewegendes Talent der ausführenden Hand verrät, so zeigt der ohne jede Vermittlung aufgesetzte Helmtorso, vor allem aber der in der Form einer in die Länge gezogenen Renaissancegeländerdocke gehaltene Fuß mit einem menschlichen Gesicht in der einen Verdickung, daß es dem Verfertiger dieses Sakramentshäuschens ebenso an gotischem Stilbewußtsein, wie an einer genauen Kenntnis der Grundformen dieses Stils durchaus gebrach. Die Verkümmerung und Degenerierung des Tabernakels nötigen als Zeit der Entstehung ungefähr das Jahr 1540 anzunehmen. Vielfach übereinanderliegende Kalkschichten haben die Formen noch mehr vergröbert. Den Mangel an klarer Wiedergabe der Zierformen und straffem logischem Aufbau dieses Tabernakels erklärt hinlänglich der Umstand, daß es aus jener Zeit stammt, wo die letzten Wellen der Gotik im Sande einer Zeit verrannen, in der die Kirchenarchitektur beinahe vollständig versiegte und damit auch der Boden verloren ging, auf dem die alte Ueberlieferung weiter hätte gepflegt werden können. Die Baubedürfnisse der Gemeinden waren auf lange Zeit hinaus gestillt und dadurch wurde es bewirkt, daß sowohl die Renaissance als auch das Barock auf dem Gebiete der kirchlichen Baukunst so gut wie gar nicht zu Wort kommen konnte. Nur in der innern Einrichtung der Gotteshäuser, in Altären, Kanzeln, Schalldeckeln, Türstöcken und Türen fanden die Elemente dieser beiden Stilgattungen Aufnahme und Pflege.

Reste gotischer Sakramentshäuschen haben sich in Keisd, Klein-Schelken und Heidendorf erhalten.

VI.

Romanische und gotische Portale an siebenbürgischen Kirchen.

Das in die Westfassade der Gotteshäuser eingebaute Hauptportal ist auch in Siebenbürgen in den meisten Fällen der Gegenstand besonderer Sorgfalt der Ausführung gewesen. Neben den Hauptpforten erfreuten sich hin und wieder auch die Nebenportale einer reicheren Ausbildung, wie wir das an der Schäßburger Bergkirche, der Mühlbächer, der Hermannstädter und ganz besonders an der Kronstädter Stadtpfarrkirche wahrnehmen können. An dieser Stelle wollen wir einige der bedeutenderen Portale herausgreifen und einer Besprechung unterziehen. Wir tun dies nicht nur deshalb, um einen Beitrag zur Kenntnis und Würdigung der siebenbürgischen Kirchenarchitektur zu liefern, sondern auch aus dem Grunde, weil wir meinen, daß erst eine genügende Erforschung der einzelnen Baubestandteile und der Details auf den Gesamtcharakter einer ganzen Gruppe von Bauwerken zu schließen gestattet. Zu welch interessanten Ergebnissen dieser Vorgang führen kann, hat vor längerer Zeit E. Henßlmann[1] gezeigt, der die Abhängigkeit der Schwarzkirche in Kronstadt von

[1] Úti jegyzetek a királyföldről (Reisenotizen vom Königsboden). Archaeologiai Értesitő. XIII (1879). S. 297 ff. und S. 336.

der Elisabethkirche in Kaschau, insbesondere die enge Verwandtschaft zwischen dem Westportal hier und dem Nordportal dort konstatiert und auch auf den Zusammenhang zwischen dem Südportal an der Schäßburger Bergkirche[1] und dem Südportal des Kaschauer Doms hingewiesen hat. Neuerdings hat Ladislaus Éber das sog. Fürstentor am Karlsburger Dom mit dem Hauptportal an der Regensburger Jakobskirche in stilistischen Zusammenhang gebracht[2].

Unter den romanischen Portalen verdient das Portal an der Kirche in Heltau vorzügliche Beachtung. Es ist in Siebenbürgen immer eine Seltenheit, wenn der Nachweis gelingt, daß an zwei Kirchen der nämliche Baumeister, beziehungsweise derselbe Steinmetz gearbeitet hat, um so mehr ist die Tatsache erfreulich, daß sich für die romanische Zeit Fälle konstatieren lassen, die die Verwandtschaft einzelner Baudenkmäler untereinander zu erkennen ermöglichen. Ein solcher Zusammenhang nun besteht zwischen den Portalen der ev. Kirchen zu Michelsberg[3] und Heltau. Die reiche Ausgestaltung des Michelsberger Portals, das sich durch die prächtige Beigabe der beiden angeblendeten Arkadenpaare zu einem dominierenden Teile der ganzen Westfassade erhebt, ist in Heltau nicht anzutreffen, wohl aber tritt die Verwandtschaft der Portale selbst nicht nur in der ähnlichen Profilierung der Portalleibung zutage, sondern auch in den streng romanischen Bandornamenten der Säulenkapitäle, die in einer über jeden Tadel erhabenen stilistisch reinen Weise gezeichnet sind. Aehnliche Ornamente besitzen auch die Kapitäle der Portalsäulen der ehemaligen romanischen Kirche in Keisd. Das Tympanon diente auch hier zur Aufnahme eines Gemäldes oder einer Inschrift. Farbenspuren haben sich wenigstens in Michelsberg erhalten.

---

[1] s. Tafel XXIX, 1.

[2] Éber: Erdélyi szobrászati emlékek (Denkmäler der Plastik in Siebenbürgen). Művészet. VIII (1909). S. 171 ff.

[3] s. Tafel XXIX, 2.

Neben dem Karlsburger Portal, dessen wir schon Erwähnung getan haben, ist das Portal der alten romanischen Kirche in Szakadat, vielleicht die interessanteste Schöpfung auf diesem Gebiete in Siebenbürgen. Ornamental und figural reich geschmückt steht es völlig vereinzelt da[1].

Eines der beachtenswertesten Portale in Siebenbürgen besitzt die ev. Kirche in Holzmengen, das auf die Hand des Meisters des Frecker Portals zurückzugehen scheint. Trotzdem die im Jahre 1906 vorgenommene Restaurierung durch reichliche Verwendung von Zement ein genaueres Studium unmöglich macht, so beweisen nicht nur die mit je einem Greifenpaar geschmückten Kapitäle der Rundsäulen, sondern insbesondere auch die an die entsprechenden Teile der Bogenleibung angefügten, in starkem Hochrelief gehaltenen Statuen, daß hier die Absicht einer reicheren Ausstattung vorhanden war. Auf der nördlichen Seite stellt die Figur in der Mitte den Apostel Paulus mit Buch und Schlüssel mit einem knieenden betenden Mann zu seinen Füßen dar, links davon erblickt man den Teufel mit einer verlorenen Seele und rechts zwei Diakonen. Auf der südlichen Seite trägt der innerste Bogen eine Gestalt, deren Beine mit einem Fischleib ersetzt sind und deren Haupt mit einer spitzen Mütze bedeckt ist. An den mittleren Bogen lehnt sich abermals eine Heiligenfigur an, die auf einem Löwen steht und vielleicht als der Evangelist Markus aufgefaßt werden kann. An dem äußeren Bogen erblickt man wieder zwei Geistliche. Ein Gesichtsausdruck ist so gut wie gar nicht vorhanden, aber in den Gewändern und der Haltung der einzelnen Figuren gibt sich ein unverfälschtes romanisches Stilempfinden zu erkennen. Diese Skulpturen sind um so wertvoller, als Siebenbürgen an romanischen Denkmälern der Plastik arm zu nennen ist. Das Tympanon durchbricht gegenwärtig ein über der Eingangstüre angebrachtes Fenster. Vor der Renovierung des Portals befand sich auf dem aus Steinen zusammengefügten

[1] Vgl. Roth: Baukunst, S. 23 f.

Tympanon die Inschrift: **Porta haec, post devastationes tartaricas lapidibus obstructa, auxiliante Deo, recluditur et reparatur anno 1794 mensibus Aprili, Majo, Junio. Administratoribus reipublicae Thoma Setz, Martino Drotlef, vulgo Bortmes Merten, villico meritissimo, et Blasio Setz convillico.**

In diesem Zusammenhange erwähnen wir auch das an der Westwand des Turmes angebrachte, südlich vom Rundfenster eingemauerte Flachrelief mit einer Darstellung des Adam und der Eva. Eva ist völlig unbekleidet, während Adam einen bis unter die Kniee reichenden Mantel trägt. Beide Figuren lang und schlank mit schmalen großen Füßen aufgefaßt stehen gegen einander gewendet. Das Relief ist nach Stil und Zeichnung eine bemerkenswerte Leistung und gehört, ebenso wie das Portal der Mitte des 13. Jahrhunderts an. Da das Relief des Sündenfalls an seinem jetzigen Standort den verderblichen Einflüssen der Witterung schutzlos preisgegeben ist, so wäre für eine geeignetere Unterbringung Sorge zu tragen.

Wo man sich sonst noch zu einem Schmuck der in einfachster Lösung gehaltenen Aufgabe des romanischen Portals verstand, da sind die dokorativen Elemente roh ausgeführt. In F r e c k[1] sind auf die Bogen schwer zu erkennende, offenbar aber Fabelwesen darstellende Skulpturen aufgesetzt. Im übrigen sind die romanischen Portale, von denen sich eine große Anzahl erhalten hat, von großer Einfachheit. Wir erinnern nur an die Kirchen in G r o ß - S c h e n k, D r a a s, G a l t, K a t z e n d o r f, T a r t e l n, N e u s t a d t im Burzenlande und M ö n c h s d o r f.

Ueber das Aussehen des alten romanischen T u r m p o r t a l s der H e r m a n n s t ä d t e r S t a d t p f a r r k i r c h e[2], das 1431 in gotischem Geiste umgeformt worden ist, können wir uns heute nicht mehr äußern, da von ihm nach dem Umbau nur noch ein Teil der Bogenleibung sichtbar geblieben ist.

---

[1] s. Tafel XXX, 1.
[2] s. Tafel XXXI.

Am Ende der romanischen Periode, die in Siebenbürgen ca. 1300 ihr Ende erreichte, tritt hin und wieder als Vorbote einer neuen Zeit das Knospenkapitäl auf, so an dem Westportal der Mühlbächer Stadtpfarrkirche[1], die nicht nur durch ihr herrliches Chor, sondern auch zufolge ihrer überaus interessanten Baugeschichte zu den bemerkenswertesten Baudenkmälern ganz Ungarns gehört. Sie ist die einzige Kirche, in deren Mittelschiff die flache romanische Holzdecke durch ein auf quadratischer Grundlage aufgebautes Kreuzgewölbe in den ruhig klaren, wenn auch schweren Formen des Uebergangsstils ersetzt wurde. Denn fast überall, wo man sich auf dem Königsboden zu einer Umwandlung der romanischen Basiliken entschloß, überwölbte man das Mittelschiff mit einem mit Stichkappen versehenen Tonnengewölbe, über das man aus lediglich dekorativen Gründen die in der Regel aus gebranntem Ton bestehenden Rippen in der Form des Sternnetzes anordnete. Solches geschah, um einige Beispiele anzuführen, in Groß-Schenk, Marktschelken, Agnetheln, Wurmloch, Klein-Scheuern, Groß-Scheuern u. s. f. Als Zeit solcher Umformungen gelten die Jahre 1494—1525. Das südliche Chorportal der Mühlbächer Kirche stammt aus ihrer letzten Bauperiode[2].

Zu den ältesten gotischen Portalen gehört das Westportal an der ev. Kirche in Sächsisch-Regen, ein Stück das erst aus der Zeit um 1330 stammt und das zu den am reinsten empfundenen Werkstücken der frühen Spätgotik gehört.

Jünger, aber ebenfalls noch dem 14. Jahrhundert angehörig, ist das Portal der rühmlich bekannten Kirche in Malmkrog[3], die auch dadurch Erwähnung verdient, weil hier eine schon der Spätgotik angehörige Basilika im Mittelschiff die flache Holz-

[1] s. Tafel XXX, 2.

[2] s. Tafel XXXII, 2.

[3] s. die Abbildung bei Roth: Ac almakeréki templom és műkincsei (Die Malmkroger Kirche und ihre Kunstschätze). Dolgozatok (1910) S. 134.

decke der romanischen Zeit beibehalten hat. Hier besteht das Westportal aus einem überaus kräftig modellierten System von Stäben und Bogen; auf dem Rücken der letzten erheben sich Laubbossen von herber Stilisierung, indessen der Bogenscheitel von einer angeblendeten Kreuzblume gekrönt wird. Erdanhäufungen bedecken heute den ganzen Sockel des Portals.

Unter den gotischen Portalen der siebenbürgischen Kirchen besitzen wir nur zwei, die in ihrem Tympanon plastischen Schmuck aufweisen, der sonst nur in Inschriften oder Bildern bestand. Das eine dieser Portale befindet sich an der Westfront der aus einer romanischen Anlage entstandenen Kirche in P e t e r s d o r f bei Bistritz[1]. In merkwürdig verschwommenen Formen wird hier die im Kragsturzbogen geschlossene Tür von einer einfachen spitzbogigen Leibung eingerahmt. In das Tympanon ist ein dreieckiges Steinrelief eingesetzt, das offenbar älter ist als die Tür selbst und seinen Platz ursprünglich gar nicht an seinem jetzigen Aufstellungsort gehabt haben mag. Das Bildwerk ist ein Flachrelief und stellt die Himmelskönigin dar. Ein Engel setzt ihr die Krone auf das Haupt. Auf ihren Händen liegt das nackte Jesuskind, das in der linken Hand einen Apfel hält und mit der rechten nach einem Vogel greift. Auf der rechten Seite Marias spielt ein Engel auf einer Handorgel und zu ihrer linken ein zweiter Engel auf einer Geige. Um die Schultern der Maria legt sich ein Mantel, der auf der Brust von einem viereckig geformten Heftel zusammengehalten wird. Künstlerisch zeigt die Komposition eine große Naivität. Dem Relief kommt aber dadurch besondere historische Bedeutung zu, da es noch dem Anfang des 14. Jahrhunderts zugeschrieben werden muß und so das älteste gotische Denkmal der siebenbürgischen Plastik verkörpert. Die Form der Krone, das harte und unbeholfene der Zeichnung lassen auch hier den Zusammenhang mit süddeutschen Werken als wahrscheinlich erscheinen.

---

[1] s. Tafel XXXIII. 1.

Das zweite Portal, das in seinem Bogenfelde eine Reliefdarstellung besitzt, befindet sich an der Westfront der überaus interessanten gotischen Basilika in Reichesdorf[1]. Auch hier sind Leibung und Bogenführung von großer Einfachheit, aber dafür werden wir von dem Relief im Tympanon vollauf entschädigt. Das Thema der Darstellung ist die Kreuzigung. Auf der einen Seite steht Johannes mit den beiden weinenden Frauen und auf der andern halten zwei Krieger die Pferde. Neben dem oberen Kreuzesende erblicken wir Engelsköpfchen und je einen Engel unter den Händen des Gekreuzigten. Damit der Eindruck hervorgerufen werde, als schwebten die beiden Engel aus den Wolken hernieder, um das Blut aus den Wundmalen der Hände aufzufangen, läßt der unbekannte Künstler nur den Oberkörper der Engel aus dem Steingrund hervorragen. Dieses Mittel ist bekanntlich nicht neu, aber in seiner liebenswürdigen Kindlichkeit nicht ohne Wirkung. Wir dürften nicht fehlgehen, wenn wir dieses Werk dem Anfang des 15. Jahrhunderts zuschreiben.

Mit dem vollen Einsetzen des spätgotischen Geistes ist auch an den siebenbürgischen Kirchen ein Zug zu größerem Formenreichtum und erhöhtem Schmuck wahrnehmbar. Das zeigt sich nicht nur an den prächtigen Portalen der Klausenburger[2], Hermannstädter[3] und Kronstädter[4] Hauptkirche, sondern auch an einer Gruppe von Gotteshäusern auf Landgemeinden, bei denen die Portale, wie es mit Sicherheit anzunehmen ist, auf eine Meisterhand zurück geführt werden können. Es sind dies die Portale in Hetzeldorf, Bogeschdorf und Kirtsch. Von dem Hetzeldorfer Portal[5] hat sich leider nur die

[1] s. Tafel XXXIV.
[2] s. die Abbildung bei Eber. a. a. O., S. 176.
[3] s. die Abbildungen bei L. Reißenberger: Die ev. Pfarrkirche A. B. in Hermannstadt. Hermannstadt 1884. S. 29 u. 31.
[4] s. die Abbildungen bei E. Kühlbrandt: Die ev. Stadtpfarrkirche A. B. in Kronstadt. Kronstadt 1898. S. 19. 21. 23. 24. 26 u. 32.
[5] s. Tafel XXXV, 2.

prächtige Bogenleibung erhalten, das Gewände ist entweder zerstört oder seine arg beschädigten Reste sind unter dicken Mörtelschichten verborgen.

Eigentümlich ist es, wie in die oberste Hohlkehle der Bogenleibung sich streng geformte Krabben einfügen, die in der dritten Hohlkehle durch eine Reihe gleichgezeichneter mit je zwei kleinern und einem größeren Blatte besetzter Zweige abgelöst werden. Aehnlich sind sodann die Blätterbildungen in der ersten Kehle. Ganz eigenartig sind ferner auch die aus Blättern und Blüten bestehenden Kapitäle, aus denen die Bogenleibung herauswächst. Das Tympanon scheint auch hier bemalt gewesen zu sein.

Diesem Portal sind nun die beiden Portale der Bogeschdorfer Kirche[1] enge verwandt. Das verhältnismäßig wohl erhaltene Westportal zeigt in der ersten Hohlkehle ganz ähnlich geformte Blätterkompositionen, wie sie an der gleichen Stelle des Hetzeldorfer Portals auftreten. Ueber die Kapitäle der überraschend reich profilierten Leibung legt sich eine aus stilisierten Trauben und Rebenblättern zusammengesetzte Girlande, die über das Portalgewände hinaus auch auf die Quaderflucht übergreift. Ueberaus zierlich geformt sind die Pflanzenornamente in den beiden anderen Hohlkehlen der Bogenleibung, die in ihrer schematischen Aneinanderreihung einen starken Stich nach der Seite der Volkskunst hin verraten. Ueber das Portal legt sich ein Wimperg, neben dessen Scheitel sich zwei stark beschädigte Löwen in Hochrelief befinden. Zwei nur noch in Rudimenten erhaltene Pfeiler, die wahrscheinlich in Fialen ausliefen, flankierten den ganzen Portalbau, der aus behauenen Quadern bestehend sich in die aus Bruchsteinen aufgeführte Turmwand einfügt. Diesem Portal ähnlich, jedoch der Pflanzenornamente in der Bogenleibung des Wimperges und der flankierenden Pfeiler entbehrend ist das Südportal dieser Kirche. Das aus einer glatten Steinplatte bestehende Tympanon war an beiden Portalen zur Aufnahme eines Gemäldes bestimmt.

---

[1] s. Tafel XXXV, 1 und XXXVI, 2.

Besondere Beachtung verdient ferner das schöne Westportal der ev. Kirche in Kirtsch[1]. Auch hier tritt uns eine reich profilierte Leibung entgegen. Der oberste Bogen, der in eine Kreuzblume ausmündet, ist als Kielbogen mit Laubbossen auf seinem Rücken behandelt. Zwei schlanke in Fialen auslaufende Pfeiler fassen das Portal von beiden Seiten ein, dessen Kapitäle auch hier mit einer fortlaufenden Blumen- und Blättergirlande geschmückt sind, die aus dem Munde zweier an den vordersten Kapitälen angebrachter Hunde ihren Ausgang nehmen. Rechts und links an den Portalen selbst befinden sich zwei Konsolen mit Baldachinen. Die dazu gehörigen Heiligenfiguren, die die dekorative Wirkung der ganzen Anlage ganz bedeutend gehoben haben, sind leider verloren gegangen. Den auch hier aus sorgfältig bearbeiteten Quadern bestehenden Portalbau schließt oben ein aus Kleeblattmaßwerken mit Lilien versehener angeblendeter Fries ab.

Während die Portale in Bogeschdorf und Kirtsch dadurch auffallen, daß sie aus der Westfassade als selbständige Teile hervorspringen, was man nur dadurch erklären kann, daß diese Portale erst nach Vollendung des Kirchenbaues dem Bauganzen eingefügt worden sind, stellt sich das Portal der ev. Kirche in Pretai[2] in die Reihe jener Portale, die gleichzeitig mit dem fortschreitenden Kirchenbau ihre Entstehung erhielten. Auch an diesem Portal, das durch sein besonders großes Tympanon ausgezeichnet ist, begegnen wir den mit Pflanzenmotiven geschmückten Kapitälen. Die Bogenleibung verläuft in elegantem hochgezogenem Schwung. Die Türöffnung selbst ist oben abgekragt und die Kragsteine mit Fratzengesichtern versehen, denen wir allenthalben, soweit die Gotik Fuß gefaßt hat, begegnen. Ein Wimperg, dessen zarte Schenkel aus Konsolen aufsteigen, krönt die überaus sauber gearbeitete Pforte. Seine Kreuzblume ist verwittert.

---

[1] s. Tafel XXXVI, 1.
[2] s. Tafel XXXVII, 1.

Einzig in seiner Art ist das Portal der ev. Kirche in Durles[1], eines Dorfes, das in der Nähe von Mediasch auf dem rechten Ufer der Kockel liegt. Die Kapitäle der Türleibung, die hier eine eigentümlich gestaltete Zwillingsform aufweisen, sind mit selten schön stilisierten und vollendet exakt gearbeiteten Blättern geschmückt. Dieselben Blätter sind auch zur Zier der Kragsteine des Türsturzes verwendet worden. In der Höhe der Kapitäle setzen viereckige auf Blätterkonsolen ruhende Wandpfeiler an, die oberhalb der Bogenleibung mit einer aus angeblendetem Maßwerk bestehenden Galerie verbunden sind und in Fialen auslaufen. Das Tympanon besaß ursprünglich wohl auch ein Gemälde. Das ganze Portal ist mit der größten Sorgfalt ausgearbeitet worden und sein Erhaltungszustand ist abgesehen von kleineren Beschädigungen so vorzüglich, daß sich seine Konservierung mit geringen Mitteln durchführen ließe.

Während die angeführten Portale der Gotik den ausgesprochenen Charakter der traditionellen Kirchenhauptpforte führen, ist die Eingangstüre der von einem prächtigen Kastell umgebenen Kirche in Waldhütten[2] so klein und schmal gebaut, daß sie eher einer Seitenpforte, etwa der an der Kirtscher Kirche befindlichen gleicht[3]. Hier ist das einfache Gewände mit Eselsrückenbogen geschlossen, deren Stäbe sich zum Teil durchkreuzen. Auf dem Scheitelbogen erhebt sich eine Kreuzblume, aus dem Türgewände steigen zwei flankierende Wandpfeiler auf, die in Fialen mit Kreuzblumen auslaufen. Der Rücken des obersten Bogens ist mit Kriechblumen versehen. Von ganz besonderer Bedeutung ist aber dieses Portal dadurch, daß der Steinmetz an ihm ein Schildchen mit seinem Meisterzeichen angebracht hat. Ein diesem Meisterzeichen gleiches Zeichen ist bisher noch nicht bekannt geworden. Auf das an der Tartlauer und an der Kron-

---

[1] s. Tafel XXXII, 1 und XXXVIII.
[2] s. Tafel XXXIX, 2.
[3] s. Roth: Baukunst, Tafel XVII.

städter Kirche vorhandene Zeichen hat E. Kühlbrandt[1] aufmerksam gemacht.

Dem Waldhüttener Portal ähnlich, aber reicher in den Details und größer in der Anlage ist das Westportal der Ferula der Hermannstädter Stadtpfarrkirche, von dem schon L. Reißenberger eine genaue Beschreibung samt der Abbildung veröffentlicht hat[2].

Eine ganz vorzügliche Arbeit ist die Eingangstüre des ev. Stadtpfarrhofs in Hermannstadt aus dem Jahre 1502[3].

Ueberaus einfach ist die Eingangspforte in die Hermannstädter Dominikanerkirche gehalten. Sie besteht in der Bogenleibung aus glatten im Spitzbogen sich durchschneidenden Stäben; wie die Türleibung ursprünglich ausgesehen hat, läßt sich gegenwärtig nicht mehr entscheiden, doch ist es nicht ausgeschlossen, daß sie von Anfang an ganz glatt gewesen war. Auch das Mediascher Portal ist arm ausgestattet, was gerade bei dieser Kirche auffallend erscheint, für deren reiche innere Ausstattung nicht geringe Mittel angewendet wurden, als sie aus den Resten einer ursprünglich romanischen im Mittelschiff flach eingedeckten Basilika unter teilweiser Beibehaltung alter Bauglieder zu einer spätgotischen Hallenkirche umgebaut wurde.

Mit der Betrachtung des Birthälmer Portals[4], das dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts angehört, stehen wir am Ende der Gotik in Siebenbürgen. Darauf weisen nicht nur die beiden Seitenportale auf der Süd- und Nordseite hin[5], die in ausgesprochenen Renaissanceformen gehalten sind, sondern auch die ungünstigen Verhältnisse, in denen die ganze Kirche angelegt ist. Ein Schwinden der alten Tradition liegt auch in der Anlage des

---

[1] E. Kühlbrandt, a. a. O., S. 66 ff. Siehe an demselben Orte auch die Zeichnung des Meisterzeichens.

[2] L. Reißenberger, a. a. O., S. 28 f.

[3] s. Tafel XXXIII, 2.

[4] s. Tafel XXXIX, 1.

[5] s. Roth: Baukunst, Tafel XI, 1.

Westportals vor, denn hier ist die Lösung nicht dadurch gefunden worden, daß sich die Leibung in einem Spitzbogen schließt, sondern es sind zwei Kragsteintüren durch einen Mittelpfosten verbunden, der eine Konsole trägt, die zur Aufnahme einer Heiligenfigur bestimmt war. Da aber die Türleibung durch aufgelegte und sich durchschneidende Stäbe eine reiche Profilierung erhalten hat und die ganze Arbeit auf das sorgfältigste ausgeführt worden ist, so erscheint gerade dieses Portal, weil es aus der letzten Zeit der siebenbürgischen Gotik stammt, der Beachtung wert zu sein. Oberhalb des wagerechten Abschlusses sind in die Mauerfläche vier Wappen angebracht. Das eine ist das Mediascher Stuhlwappen, das zweite das Wappen Wladislaus II. (1470—1516), das dritte stellt das Familienwappen Zápolyas aus der Zeit dar, da er noch Woiwode von Siebenbürgen war (1510 bis 1526), und das vierte enthält einen Stern und den Halbmond. Die Bedeutung dieses Wappens ist nicht genügend aufgeklärt. Was das Wappen Wladislaus II. anbelangt, so scheint es, wie Fr. Müller betont hat, nach der Vorlage von Münzen dieses ungarischen Königs gearbeitet worden zu sein. Eine schöne Arbeit liegt auch in dem Sakristeitürstock der Birthälmer Kirche vor. Es sei in diesem Zusammenhang erlaubt, zu bemerken, daß das Südportal der Bistritzer Stadtpfarrkirche[1] mit dem Doppelportal in Birthälm nach Form und Konstruktion nahe verwandt ist. Außer dieser Kirche besitzen nur noch die Kronstädter und die Klausenburger Kirche Zwillingsportale.

Zu den in der Anlage zwar einfachen, aber durch eine reiche Profilierung des Gewändes und der Bogenleibung ausgezeichneten Portalen gehört das Portal in der westlichen Turmwand der Kirche zu Radeln. Leider ist eine genaue Betrachtung dieser schönen Arbeit durch einen eigentümlichen Umstand unmöglich gemacht, da der baufällige Turm durch einen um den ganzen

---

[1] s. Theodor Wortitsch: Das ev. Kirchengebäude in Bistritz. Gymnasialprogramm. Bistritz 1885. Figur 4.

Körper geführten schweren Mauermantel vielleicht erst am Ende des 17. Jahrhunderts gesichert wurde. Die im Parterre des Turmes liegende Eingangshalle aber ist noch immer zugänglich geblieben und von hier aus kann ein Teil des Portals noch besichtigt werden. Zugemauert ist leider auch das spätgotische Portal der ev. Kirche in Großau, wieder freigelegt hingegen die einfache spitzbogige Westpforte der ev. Kirche in Klein-Scheuern.

Als Beispiel für die Art, wie das Tympanon mit Gemälden geschmückt wurde, führen wir hier das östliche Südportal der Schwarzen Kirche in Kronstadt an. Das Gemälde, heute nur noch in traurigen Resten erhalten, stellt die thronende Maria mit heiligen Jungfrauen dar und ist mit den Wappen des Königs Matthias und seiner Gemahlin Beatrix geschmückt. Es ist sehr wahrscheinlich, daß dieses Bild, das ohne Frage als das künstlerisch am höchsten stehende Werk der siebenbürgischen Malerei anzusehen ist, von einem oberitalienischen Künstler herstammt, ja es ist nicht ausgeschlossen, daß in ihm geradezu eine Stiftung des königlichen Ehepaares vorliegt. In der Literatur mehrfach erwähnt, hat ihm Prof. Ernst Kühlbrandt auf Grund einer von ihm angefertigten sorgfältig rekonstruierenden Kopie eine eingehende Untersuchung zuteil werden lassen [1]. Auch über dem westlichen Seitenportal auf der Südseite derselben Kirche hat sich ein Gemälde mit der Darstellung der hl. drei Könige, allerdings in arg beschädigtem Zustand erhalten. Es mag auch darin ein Zeichen erblickt werden, wie sehr die einzelnen Gemeinden bemüht waren, ihre Kirchen möglichst reich und schön auszustatten.

Damit wollen wir unsere Darstellung abschließen. Es hat sich dem Verfasser nicht darum gehandelt, eine möglichst lückenlose Publizierung siebenbürgischer Portale zu liefern, vielmehr

---

[1] E. Kühlbrandt: Das Marienbild in der Kronstädter ev. Stadtpfarrkirche. Karpathen III. 1910. S. 245. Abbildung. Dezembernummer 1909.

sah er seine Aufgabe darin, durch die Bearbeitung eines Sondergebietes einen Beitrag zur allgemeinen Kenntnis und Würdigung der siebenbürgischen Kirchenarchitektur zu liefern. Eine ähnliche Bearbeitung würde vor allen Dingen das freilich außerordentlich umfangreiche Kapitel der siebenbürgischen Maßwerkformen der Gotik verdienen, die nicht nur durch große Mannigfaltigkeit der Zeichnung, sondern auch durch eine bewunderungswürdige Reinheit des stilistischen Empfindens ausgezeichnet sind. Allerdings fehlt ihnen ebenso wie den Portalen ein einheitlicher, sie als das Ergebnis provinzieller Kunstübung kennzeichnender Zug, aber das lag in dem Wesen der siebenbürgischen Kunst überhaupt begründet. Denn so lange die Gotik im Lande herrschte, hat es an lokalen Steinmetzschulen durchaus gefehlt. Durch den ununterbrochenen Zuzug fremder Gesellen erklärt sich nicht nur der Reichtum der verwendeten Formen, sondern auch die Frische der Ausführung. Erst am Ende des 16. und Verlaufe des ganzen 17. Jahrhunderts entwickelt sich besonders in Hermannstadt, dann aber auch in Kronstadt eine Provinzschule, die hauptsächlich für die Herstellung von Grabdeckplatten in Anspruch genommen wurde. Ihr bedeutendster Vertreter war Elias Nikolai, der Schöpfer des Apaffisarkophags, der eine Zierde des Ungarischen Nationalmuseums bildet[1].

[1] Abbildung und Literatur bei Roth: Plastik, Tafel XIX, XX, XXI und S. 89 ff.

VII.

Der Grabstein der Barbara Theillesius.

Im Jahre 1908 wurden in der Sakristei der Mediascher ev. Pfarrkirche Reparaturen vorgenommen. Bei dieser Gelegenheit fand man einen Grabstein, der mit anderen Grabdeckplatten in die Westwand der Sakristei eingemauert wurde. Der Grabstein ist dem Andenken der Pfarrfrau Barbara Theillesius geb. Schemmer gewidmet[1]. Dem Fund selbst aber kommt um so größere Bedeutung zu, weil Frauenporträtgrabsteine der siebenbürgischen Plastik nur selten zum Vorwurf dienten. Wir kennen außer dem Mediascher Grabstein nur noch die Grabplatte der Pfarrerin Anna May († 1631)[2] in der ev. Kirche zu Neustadt im Burzenland und das Epitaphium der Margarethe Budai, der Gemahlin des Petrus Haller († 1566), in der Hermannstädter Stadtpfarrkirche[3]. Geist und Art der siebenbürgischen Bildhauerkunst des 17. Jahrhunderts kommen in dem Mediascher Grabstein trefflich zum Ausdruck. Die genaue Wiedergabe des Kostüms ist für die sächsische Trachtenkunde wertvoll. Die Länge der aus einem feinkörnigen Sandstein verfertigten Grabplatte beträgt 190 cm, die Breite 87 cm. Die

---

[1] s. Tafel XL.

[2] Das sächsische Burzenland. S. 106. Roth: Plastik, S. 167 und Tafel XXVI.

[3] Ebenda, S. 136 und Tafel XVI.

Randschrift, die sich auf dem nach innen abgeschrägten Rande befindet, ist in lateinischen Initialen verfaßt und lautet:

IN HOC (TV)MVLO IACET BARBARA SCHEMMERIANA OLIM CONIVX REVERENDI. GEORGY THEILLESY PASTORIS ECCL¯Æ MEDIEN(SIS) (IN CHRIST)O OBYT A¯O 162. DOMINICA ROGATE (. .)

Auf beiden Pfeilern neben dem Brustbild der Dargestellten lesen wir in Buchstaben der gotischen Druckschrift: **„Christus ist mein Leben"** (rechts) und: **„Sterben ist mein Gewin"** (links). Die den untern Teil des Steines bildende Inschrifttafel ist leer geblieben. Vielleicht hat der Eheherr der Barbara Theillesius die Absicht gehabt, einst in demselben Grabe zu ruhen und hat deshalb für die eigene Grabschrift den Raum aussparen lassen. Da er aber in Birthälm gestorben ist[1], so ist die Tafel unbeschrieben geblieben.

Barbara Theillesius, geborene Schemmer oder Schirmer, ist als die Gemahlin des damaligen Mediascher Stadtpfarrers Georg Theillesius gestorben. Theillesius selbst war 1582 in Agnetheln geboren, wurde zuerst Prediger in Birthälm und dann nacheinander Pfarrer in Jakobsdorf, Keisd (1618), Mediasch (1621), bis ihn am 18. November 1627 die Generalsynode zum evangelischen Bischof wählte[2]. Er starb am 30. November 1646. In der Sakristei der Birthälmer Kirche befindet sich sein Grabstein, den der Hermannstädter Bildhauer Elias Nikolai geschaffen hat[3]. Ueber Barbara Theillesius nähere Daten zu bieten, ist leider nicht möglich. Aus der Mediascher Matrikel war weder ihr Todesjahr zu entnehmen, noch fand sich eine Aufzeichnung über ihre fünf Kinder, die auf dem Grabstein die tote Mutter beweinen.

---

[1] Ebenda, Tafel XXII, 1.

[2] G. D. Teutsch: Die Bischöfe der ev. Landeskirche A. K. in Siebenbürgen. Statistisches Jahrbuch der ev. Landeskirche in Siebenbürgen I. Hermannstadt 1863. S. 11.

[3] Vgl. J. M. Salzer: Der königl. freie Markt in Birthälm in Siebenbürgen. Wien 1884. S. 400. — Roth: Plastik, S. 101 ff. und Tafel XXII.

Die Komposition zerlegt den Stein in zwei Teile. Die obere Hälfte zeigt die Heimgegangene auf der Bahre liegend. Vier Kinder knieen mit gefalteten Händen vor der entschlafenen Mutter und zwischen ihnen liegt ein Wickelkind. Der Widerspruch dieser Komposition, der sich aus der liegenden Toten und den aufrecht knieenden Gestalten ergibt, hat den Meister nicht weiter gestört. Die untere Hälfte nimmt die Inschrifttafel ein, deren Rand ein Totenkopf mit gekreuzten Knochen, geflügelte Engelsköpfchen Früchte und Kartuschen beleben. Der Grabstein ist nicht das Werk einer ausgezeichneten künstlerischen Kraft. Der Meister der das Relief schuf, stand nur auf der Höhe, auf die ihn Schule und Ueberlieferung gehoben hatten. Die Art, wie er die Falten der Kleidung, die Hände, die Anordnung der Gewandung, die Zusammenstellung der schmückenden Details handhabte, zeigt deutlich, daß die Formwelt seiner Werkstätte von der Schablone und der Tradition bestimmt wurde; von einer treuen Naturbeobachtung war er ebenso weit entfernt, wie im allgemeinen die meisten seiner siebenbürgischen Zeitgenossen. Trotzdem läßt sich nicht jedweder künstlerische Reiz seines liebenswürdig naiven Werkes leugnen. Schon der Gedanke der Komposition, die betenden Kinder am Sarge der Mutter zu vereinen, ist geeignet, obwohl darin ein altes und oft gebrauchtes Motiv vorliegt, mit den formalen und zeichnerischen Mängeln zu versöhnen. Vor allem ergreift an diesem Grabdenkmal, das einer nur bescheiden auftretenden provinziellen Plastik angehört, die friedvolle Stimmung, die auf dem wohlgeformten, obgleich einer feineren Ausarbeitung entbehrenden Antlitz der Toten liegt. Dieser gewinnende Zug ist besonders auf den Werken des Elias Nikolai zu finden.

Daß der unbekannte Meister dieses Grabsteines nicht die Gesichtszüge der lebenden, sondern der toten Frau wiedergegeben hat, entspricht einer, wenn auch nicht allgemeinen, aber noch im 17. Jahrhundert vorhandenen Gewohnheit, die einerseits in dem Hangen am Symbolischen, andererseits in der religiösen Richtung dieses Zeitalters wurzelte. Für Siebenburgen war diese Periode

so unheilvoll, daß die Menschen vom Tode mehr, als vom Leben erwarteten. Der Hauch des Mystischen wehte damals durch die Studierstuben der Pastoren und nicht nur in der Literatur jener Zeit hat es seine Spuren hinterlassen, sondern kam auch auf den Denkmälern der Kunst zum Ausdruck, auf deren Ausgestaltung und Komposition es seinen Einfluß ausgeübt hat.

Wenn man den Grabstein der Barbara Theillesius mit dem der Anna May vergleicht, so ergibt sich eine bis in die Details sich erstreckende Uebereinstimmung. Hier wie dort machen es die Einteilung des Grabsteines, die Halbfigur der toten Frau, die Inschrifttafel, die geflügelten Engelsköpfchen, die den Rundbogen tragenden Pfeiler, die Art der technischen Behandlung des Steines, die Lage der Falten, die eigentümlich leblose Form der Hände, die flache und dennoch charakterisierende Modellierung des Gesichts, die Anwendung derselben Motive auf der unteren Inschrifttafel, die gleiche Anordnung der Volkstracht, die auf beiden Grabsteinen wiederkehrende Gestaltung des Mundes, die Zeichnung der Flügel der Engelsköpfe und noch mehr derartige kleinere sich gleichende Einzelheiten zur Gewißheit, daß beide Grabsteine ein und derselbe Meister angefertigt hat, dessen Namen wir noch nicht kennen.

Das Kostüm, in das Barbara Theillesius gekleidet ist. ist die Tracht der sächsischen Bürgerfrau, wie sie bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in den Städten allgemein getragen wurde und wie sie noch heute in mehr oder weniger beibehaltener Vollständigkeit auf unseren Landgemeinden im Gebrauch steht. Das Haupt wird von einem mit Schleiernadeln festgehaltenen Kopftuch umhüllt. Am Halse werden die genähten Blättchen, die sog. „Weisker“ des Hemdes und an den Handgelenken die enggereihten Säume sichtbar. Der rote Miederrock, „Segdel“ genannt, mit der weißen Schürze darauf ist mit grünsamtenen Streifen verziert und über die Hüften legt sich der Gürtel mit den großen Schließen. Ueber den Schultern hängt der gefältelte schwarze Kirchenmantel. Von den Kindern, die auf diesem Grabsteine

sichtbar sind, tragen die Mädchen dieselbe Tracht wie die Mutter, während der Knabe über dem anliegenden Leibrock, dem Dolman, noch einen langen Rock angelegt hat.

Schon Oskar Wittstock hat in seinen „Beiträgen zur siebenbürgisch-sächsischen Trachtenkunde“[1] die Ansicht vertreten, daß die Hauptstücke der sächsischen Volkstracht, das Knüpftuch, der Frauenmantel, der Gürtel, das Heftel, die Schleiernadeln aus Deutschland stammen. In Siebenbürgen hat sich das deutsche Erbe der Tracht bis heute erhalten, während es dort verloren gegangen ist. Auf die Frage aber, ob die kostbareren Stücke, wie Gürtel und Bockelnadeln von Anfang von den sächsischen Frauen getragen wurden, muß man aller Wahrscheinlichkeit nach verneinend antworten. Auch hier gelangte jene allgemeine Regel zur Geltung, daß die Volkstracht nichts anders ist, als die mehr oder weniger umgeformte Tracht der städtischen Bürgerschaft. Nur so kann man es verstehen, daß sowohl die Pfarrerin Anna May, als auch die Pfarrerin Barbara Theillesius, aber auch die Margarethe Budai samt ihren Töchtern in derselben Tracht erscheint, wie sie noch heute in den meisten sächsischen Dörfern im Gebrauch steht. Das älteste Denkmal der sächsischen Nationaltracht ist von alten Goldschmiedearbeiten abgesehen das Kreuzigungbild des Johannes von Rosenau in der Hermannstädter Pfarrkirche aus dem Jahre 1445, das ebenso den konservativen Charakter der sächsischen Nationaltracht, wie ihren Ursprung darlegt. Wir haben Beweise dafür, und zu ihnen gehört auch der Grabstein der Barbara Theillesius, daß schon im 17. und noch im 18. Jahrhundert die Feiertagsgewandung der städtischen Kinder mit der der Erwachsenen übereinstimmte. Die Knaben trugen ebenso wie die Erwachsenen den Dolman und darüber den Rock mit den geschlitzten Aermeln, welcher sich nur noch in dem sogenannten „Krausen Rock“ der siebenbürgisch-sächsischen Geistlichen erhalten hat, und auch die kleinen Mädchen

---

[1] Hermannstädter Gymnasialprogramm 1895.

gingen nicht ohne den Kirchenmantel zum Gottesdienst. Im Gegensatz hierzu hat sich auf den Dörfern die Gepflogenheit entwickelt, daß die Jugend den Kirchenmantel der Frauen und den dolmanartigen Kirchenpelz der Männer nur nach der Konfirmation tragen darf[1].

Die Art, wie das Kopftuch der Barbara Theillesius viereckig angeordnet ist, scheint eine speziell Mediascher Mode gewesen zu sein. Desgleichen war es Burzenländer Brauch, das Kopftuch auf das Haupt zu legen und die Enden frei herabhängen zu lassen, wie wir das auf dem Grabstein der Anna May wahrnehmen.

Was den Stil unseres Grabsteines anbelangt, so ist eigentlich nur das Symbol der Gottheit ausgesprochenes Barock. Ueber dem Kopfpolster der Toten türmen sich Wolken und zwischen ihnen steht der Name: יהוה. Rechts davon ist das Ohr und links das Auge Gottes sichtbar. So finden sich schon hier im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts jene symbolischen Motive, welche im Verlaufe der Zeit einen immer größeren Raum beanspruchten und schließlich jede ruhigere Komposition verdrängten, wie es unter anderem an dem Epitaphium der Familie Haupt (1694) in der Hermannstädter Pfarrkirche wahrnehmbar ist. Die übrige Ornamentik unseres Denkmals steht noch ganz im Zeichen der Renaissance.

Der Grabstein ist ursprünglich polychrom gewesen, wovon deutliche Reste vorhanden sind. Der Erhaltungszustand ist trotz mancherlei Beschädigungen — so sind die Nase der Heimgegangenen, die Köpfe der Kinder und einzelne Partieen der Umrandung abgebrochen — ein hinlänglich guter. Wir können im Zusammenhang neuerdings darauf hinweisen, wie groß die

---

[1] Vgl. rR.: Sächsische Volkstrachten. Kirchliche Blätter. 1910. S. 492 f. u. 504 f.

[2] Vgl. E. S.: Siebenbürgisch-sächsische Trachtenausstellung. Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde XXXII (1910). S. 170 f.

Ausbeute wäre, die aus einer eingehenden Bearbeitung der siebenbürgischen Grabdenkmäler erwachsen könnte. Nicht nur das rein Künstlerische verdient Beachtung, sondern auch die Gedanken, die für die Ausgestaltung dieser Werke entscheidend gewesen sind. Das geistige Leben der Vergangenheit hat gerade auch auf den Grabsteinen seine Spuren hinterlassen, und wer die intimeren Seiten der Geistesgeschichte erkennen will, wird an diesen Denkmälern nicht vorübergehen können.

VIII.

Entwicklungsgeschichte des Abendmahlskelches in Siebenbürgen.

In der Geschichte der siebenbürgischen Goldschmiedekunst tritt uns, wenn wir nicht so sehr den äußeren Gang der Entwicklung der Zünfte, als vielmehr die inneren treibenden und schaffenden Kräfte ins Auge fassen, kaum eine erhebendere Tatsache entgegen, als daß der materiellen Leistungsfähigkeit der einzelnen Werkstätten wenigstens während der Blütezeit der ästhetische Wert der Erzeugnisse adäquat gegenübersteht. Gerade auf der Höhe der Entwicklung ist ungeheuer viel gearbeitet worden, ohne daß der Qualität der Erzeugnisse Abbruch geschehen wäre. Die innere Geschlossenheit der künstlerischen Tradition und ihre ungeschmälerte Erhaltung und Vererbung läßt sich allerdings nur an einzelnen Teilen des Abendmahlkelches bis tief in das 18. Jahrhundert verfolgen. Vom 16. Jahrhundert erst macht sich eine allmähliche Lockerung der Ueberlieferung bemerkbar, die den unaufhaltsamen Verfall vorbereitete.

Es ist geradezu wunderbar, wie mit einem Schlage am Ende des 14. Jahrhunderts die siebenbürgische Goldschmiedekunst scheinbar aus dem Nichts emportaucht und sich mit meisterhafter Sicherheit in der Handhabung der Technik, der Formengebung, der Gefäßsilhouette betätigt. Diese Erscheinung gehört mit zu

den Beweisen, daß die ungarländische Kultur des Mittelalters nur unter dem Begriff der Kultur zu verstehen ist, die an die politischen Grenzen der Reiche nicht gebunden war und in einem gewaltigen Strom Frankreich, Deutschland, Italien, Oesterreich, Böhmen, Polen und Ungarn überflutete. Auf der Grundlage dieser allgemeinen Kultur rangen die einzelnen in Betracht kommenden Landschaften auch Ungarns nach Geltendmachung ihrer eigenen Individualität. Allmählich verdichteten sich gewisse technische und ornamentale Erscheinungen, wie sie u. a. in der Drahtemailtechnik und im siebenbürgischen Email zutage treten. Je mehr sich aber die Kultur des ganzen Landes zu Gruppen zusammenschloß, um so mehr machte sich dadurch die Abschließung gegen den belebenden Einfluß der zentralen Kulturstätten einerseits in einer Erstarrung der formalen Behandlung geltend, andererseits begünstigte sie das Emporwuchern lokaler Besonderheiten nicht immer zum Vorteil des künstlerischen Wertes der einzelnen Werke. Nur ganz hervorragende Meister, wie z. B. Sebastian Hann, stemmen sich mit ihrer eigenen kraftvollen künstlerischen Persönlichkeit den destruktiven Tendenzen der provinziellen Entwicklung erfolgreich entgegen, viele versinken rettungslos in der Verschwommenheit und Charakterlosigkeit der verblaßten künstlerischen Ueberlieferung.

Von diesen Gesichtspunkten aus den Werdegang der Formengestaltung und der dekorativen Behandlung des Abendmahlkelches in Siebenbürgen zu verfolgen, seine Geschichte also vom 13. bis zum 19. Jahrhundert in den Hauptlinien darzustellen, ist ein Unterfangen, das nicht so sehr der Kenntnis der Goldschmiedezünfte zugute kommen kann, das aber vielmehr gestattet, bestimmte Faktoren und Momente der Entwicklung der künstlerischen Gedanken schärfer heraus zu heben. Dabei werden wir freilich verzichten müssen, den direkten Zusammenhang der siebenbürgischen Abendmahlskelchtypen mit den führenden Werkstätten des Auslandes festzustellen, denn noch immer fehlt es uns auf diesem Gebiete an der notwendigen Bedingung ent-

sprechender Voruntersuchungen. Vielleicht bedeutet schon die Problemstellung einen Schritt weiter nach vorwärts.

Daß der vorliegenden Abhandlung über das gekennzeichnete Thema eine längere Reihe von Abendmahlskelchen zugrunde liegt, die zum größten Teil in den Kirchenladen abgelegener Gemeinden aufbewahrt werden, und deshalb so gut wie unbekannt geblieben sind, mag diese Darstellung an sich rechtfertigen. Dazu kommt noch ein Weiteres. Im Januar 1913 fand im Budapester Kunstgewerbemuseum eine Ausstellung von siebenbürgischen Abendmahlskelchen statt. Sie hatte neben ihrer rein wissenschaftlichen Bedeutung den Zweck, an einem einzigen Gegenstand, in diesem Falle an einem Kultusgefäß die Entwicklung der künstlerischen Idee durch volle sechs Jahrhunderte in lückenloser Folge darzustellen. Daß die Auswahl der einzelnen Kelche auf ein enger umgrenztes Gebiet der kunstgewerblichen Betätigung im allgemeinen und der ungarländischen Kunstpflege im besonderen, d. h. auf das Gebiet der siebenbürgisch-sächsischen Kunst beschränkt blieb, verlieh der Ausstellung ebenso ihren eigenen Reiz, wie sie zu einer zusammenfassenden Behandlung der Kelche lockte. Denn die ausgestellten Werke zeigten, daß die Goldschmiede einer vor den Toren des Orients gelegenen Provinz kein ärmliches, gedankenschwaches, verkümmerndes Leben geführt haben, und ließen erkennen, daß die großen Gesetze der Aesthetik auch in kleinen Lebensgemeinschaften stets die gleiche unverändert schaffende Kraft besitzen. Wie in einem Spiegel werden in den Aeußerungen auch des siebenbürgischen Kunstbetriebes die Strömungen innerhalb der künstlerischen Anschauungen und innerhalb des Wandels im Geschmack und Gefühl des Abendlandes mit aller Treue reflektiert, ohne daß dabei das Moment der persönlichen Auffassung in den Hintergrund zu treten gezwungen wird.

Und wir meinen, daß noch ein Umstand unserm Gegenstande das Interesse zu sichern vermag. Um den Abendmahlskelch haben zwei Jahrtausende den Mantel ihrer religiösen Stimmungen gelegt. Im Zeichen des Kelches stärkten sich die jungen Gemeinden

zu ihrem Eroberungszug durch die Welt und um des Kelches halber schied sich unter Blut und Tränen und unter gewaltigem Ringen die neue von der alten Kirche. Die Geschichte des Dogmas von der Erlösung durch den Opfertod Christi ist zum guten Teil zugleich auch die Geschichte des Abendmahlskelches. In der Messe der römischen Glaubensgemeinschaft verwandelt sich durch das Gebet des Priesters der Wein im Meßkelch in das wirkliche Blut Christi und in der Abendmahlsfeier der evangelischen Kirche wird der Kelch zum Sinnbild der ewigen Liebe des Heilandes, der sein Leben für das Leben der Menschen dahingegeben hat. So ist dieses Kultusgerät ein Zeichen und ein Symbol; um den Kelch haben Glaube und Mysterium gleichermaßen ihre Schleier gewoben und ein Zeugnis ist er schließlich, wie die Religion in alter und in neuer Zeit in dem Boden des göttlichen Geheimnisses verankert ist, ein Beweis zugleich, wie das Menschenherz für sein Ahnen und Sehnen des Sinnbildlichen nicht entraten kann.

Aus diesen Gründen ist es denn kein Wunder, daß die Kunst sich gerade dieses Gefäßes mit besonderer Liebe angenommen hat. Im großen wie im kleinen ist sie doch zu allen Zeiten eine Offenbarung der geistigen Kräfte und der herrschenden Gefühle der Epochen gewesen, ein Dokument des Entwicklungsganges der Menschheit durch den Wandel der Jahrtausende und ihre Werke sind unmittelbar zu uns sprechende Zeugen der Geistesgeschichte der Völker. Ob es sich dabei um die weltbewegenden Schöpfungen höchster künstlerischer Leistungsfähigkeit oder um die Betätigung namenloser Meister, ob es sich um Männer handelt, deren Ruf den Erdkreis umspannt oder um Künstler und Handwerker, von denen nichts weiter Kunde gibt, als die Arbeit, die unter ihren Händen entstanden ist, überall wird das einzelne Kunstwerk zum Herold des Gedankens, zum Verkündiger der Idee, die in ihrer Zeit und oft auch über sie hinaus ihre Geltung behauptet hat.

So ist denn der Abendmahlskelch ein Gefäß, das schon seines geistigen Gehaltes wegen der bildenden Kunst eine Fülle

der lockendsten Aufgaben darbot, die zu lösen sie mit aller Hingabe bemüht gewesen ist. Und wenn wir daran gehen die künstlerischen Momente zu würdigen, die uns in diesem Kultusgerät entgegentreten, so ergibt sich ohne Zwang eine Teilung des Themas nach drei Gesichtspunkten hin. Das erste, was wir zu untersuchen haben, ist die Entwicklung der Kelchsilhouette, das zweite die Technik, die zur Anwendung gekommen ist, und das dritte mit dem zweiten in engerem Zusammenhang stehend ist die Dekoration.

Die Silhouette wird durch die drei Hauptteile des Kelches bestimmt: die Kelchschale oder Kuppa, den Fuß und einen zwischen beiden befindlichen Knauf, den Nodus. An diesen drei Konstruktionselementen haben die Goldschmiede, in deren Hände die Erzeugung des Abendmahlkelches aus den Werkstätten der romanischen Gießer bald definitiv übergegangen war, mit zäher Konsequenz festgehalten. Auch hierin zeigt es sich, daß die formale Festlegung eines auf Jahrhunderte hinaus geltenden Typus durch das innerste Wesen des künstlerischen Objektes bestimmt wird. Der Abendmahlskelch ist kein bloßes Trinkgefäß, dessen Formgebung die weitesten Möglichkeiten offen standen. Er mußte handlich sein und zugleich im Einklang mit dem Zweck einer feierlichen Repräsentanz eines der höchsten Gnadenmittel der Kirche stehen. Und beides ist in der einmal gewonnenen Grundform restlos erreicht worden. Gerade hierin kommt eine bewunderungswürdige künstlerische Logik zu Worte, die in ihrer Klarheit zwingend wirkt.

An der Spitze der Abendmahlskelche in Siebenbürgen steht auf einsamer Höhe ein romanischer aus Messing gegossener Kelch des 13. Jahrhunderts. Dieses Werk wurde unter den Trümmern des romanischen Turmes der jetzt wallachischen früher sächsischen Gemeinde Bärendorf[1] bei Broos gefunden und

[1] s. Tafel XLI, 1. — Vgl. A Magyarországban készült régi egyházi kelyhek kiállításának leiró jegyzéke. (Beschreibendes Verzeichnis der Ausstellung alter ungarländischer Kirchenkelche.) Budapest 1913. Nr. 157.

gelangte als Geschenk des evangelischen Bischofs G. D. Teutsch in die Sammlungen des Baron von Brukenthalschen Museums. Der verbindende kugelförmige Nodus ist nicht mehr vorhanden, auch hat der Fuß besonders stark gelitten. Der angegossene Zapfen, mit dem die Kelchschale in dem Nodus befestigt war, ist unversehrt geblieben. Der Fuß hat eine kreisförmige Basis und sitzt auf einem 3 mm breiten Rande auf, der senkrecht gestellt ist. Irgendwelche ornamentale Verzierungen sind nicht vorhanden. Konstruiert man sich im Geiste die fehlende Noduskugel hinzu, so ergibt sich die Form des Abendmahlkelches, wie sie gegen das Ende der romanischen Stilepoche gebräuchlich war. Aus diesem Grunde sind wir geneigt, das Stück nicht, wie es im Inventar des Brukenthalschen Museums geschehen ist, dem 11. Jahrhundert, sondern nur dem 13. zuzuweisen. Die Technik deutet darauf hin, daß dieser Kelch wahrscheinlich von einem Glockengießer hergestellt worden ist, weshalb dieses Werk nicht als ein Denkmal der Goldschmiedekunst anzusehen ist. Da kein einziges Werk der siebenbürgischen Goldschmiedekunst dem 13. Jahrhundert zugeschrieben werden kann, so darf auch daraus geschlossen werden, daß es im 13. Jahrhundert in Siebenbürgen eine Goldschmiedekunst noch nicht gegeben hat. Die von G. D. Teutsch geäußerte Vermutung, dieser Kelch sei vielleicht von den deutschen Einwanderern aus der alten Heimat mitgebracht worden, ist aus stilistisch-chronologischen Gründen nicht wahrscheinlich. Dagegen steht es fest, daß das Gewerbe der Glockengießer in Siebenbürgen schon im 12. Jahrhundert ausgeübt worden ist. Der Durchmesser der Kelchschale beläuft sich auf 79 mm, die wahrscheinliche Höhe betrug 119 mm. Die Kleinheit dieses Stückes entspricht den gleichzeitigen Kelchen. Was an dem Stil dieses Kelches auffällt, ist eine untadelhafte Harmonie in den Größenverhältnissen der einzelnen Teile. Nichts spricht lebendiger für den gesunden Sinn der alten Meister der ästhetischen Gesamtwirkung ihrer Werke gegenüber als eine festgewurzelte, unwandelbare Empfindung für die Ausgeglichenheit, gewissermaßen

für die Melodie der Proportionen. Der Bärendorfer Kelch ist neben dem Urceolus [1] im Brukenthalschen Museum einer der wenigen Gegenstände der romanischen Zeit in Siebenbürgen, die gerade in ihrer geringen Anzahl bezeugen, daß erst mit dem 14. Jahrhundert das Kunstgewerbe höheren Flug zu wagen begann. Wie dem romanischen Stil eine Gedrängtheit und Massigkeit der Formen, etwas Untersetztes, Stämmiges eigen ist, so ist auch unser Kelch in der niederen, weitausladenden Kuppa und in dem breiten ungegliederten, glatten Kegelfuß dem Geist seiner Zeit treu geblieben.

Wie gesagt besitzen wir in dem Bärendorfer Kelch den einzigen romanischen Abendmahlskelch in den Siebenbürgen. Daß solche Kultgefäße in zahlreichen Exemplaren vorhanden gewesen sind, wird man wohl annehmen müssen, aber es ist schwierig eine Meinung darüber zu äußern, weshalb sie alle verschwunden sind. Vielleicht waren sie nur aus geringerem Material, aus Kupfer, Messing, Zinn hergestellt und wurden eben ihres kleinen stofflichen Wertes wegen einfach beseitigt, als das Streben nach reicherer Ausstattung der Kirchen mit aus Edelmetall angefertigten Meßgefäßen sich geltend machte. Auch darf nicht übersehen werden, daß wir von einer siebenbürgischen Goldschmiedekunst erst mit dem Aufkommen des gotischen Stils, also von 1300 herwärts sprechen dürfen. Tatsächlich besitzen wir kein Abendmahlsgerät, kein Schmuckstück, kein Heftel, keinen Gürtel, keine Bockelnadel, deren Herstellungszeit wir in das 13. Jahrhundert zu versetzen berechtigt wären.

Das Erbe des romanischen Kelches hat die Gotik übernommen. Ist ihre Architektur nicht eine absolute Neuschöpfung, sondern nur eine Weiterführung romanischer Baugedanken und Bauelemente, eine Umformung des Gegebenen in ihrem Sinn und in ihrem Geschmack, ist ferner die früheste Gotik im sogenannten Uebergangsstil noch stark mit romanischem Empfinden durchsetzt,

---

[1] s. Roth: Plastik, Tafel I.

so darf ein Gleiches auch von den Kelchen behauptet werden, die am Anfang der gotischen Epoche stehen. Später als in anderen Ländern setzte in Siebenbürgen die Herrschaft des Spitzbogenstils ein und erst mit dem 14. Jahrhundert war ihr Sieg auf allen Linien entschieden.

Unter den wenigen Kelchen des 14. Jahrhunderts verdient in erster Reihe der Abendmahlskelch der evang. Gemeinde in M a r k t s c h e l k e n[1] erwähnt zu werden. Er ist einer der ältesten und gewiß auch der eigenartigsten Kelche, ein Unikum unter den gotischen Abendmahlskelchen Ungarns überhaupt. An der Kuppa liest man in gotischen Majuskeln: **SEPVLCRVM XPI A(men) O M(aria) (hi)LF** und an den Verbindungsstücken oberhalb und unterhalb des Nodus: **HLIF** (für hilf) **A(men) O M(aria).**

Sowohl die Schale als auch der Fuß und der Nodus sind von einer ganz eigenartigen, um nicht zu sagen eigenwilligen Formengebung. Die Kuppa erinnert in ihrer weitausladenden Mündung deutlich an den gedrungenen Aufbau des romanischen Kelches und entbehrt, wie alle siebenbürgischen Kelche des 14. Jahrhunderts des Schalenträgers, der in der Blütezeit dieses Kultusgefäßes zu den wichtigsten Dekorationsmitteln des Kelches gehört. Der Fuß selbst bewahrt deutlich den Zusammenhang mit dem romanischen Typus und weist die ungeteilte, glatte Kegelform auf, doch besitzt er schon über dem Aufsatzrand jene aus gotischen Zierformen, hier aus Vierpässen bestehende Galerie, die auf das mannigfaltigste variiert bis tief in das 17. Jahrhundert immer wieder angetroffen werden kann. Der aus einem niederen sechsseitigen Prisma gebildete Nodus bedeutet den ersten Schritt zu einer Umformung der Kelchsilhouette. Die einzelnen Seiten des Knaufes waren wie das deutlich wahrgenommen werden kann, mit Email überzogen. Damit ist der wichtige Beweis geliefert, daß in siebenbürgischen Werkstätten schon im 14. Jahrhundert die Technik des Emails bekannt ge-

[1] s. Tafel XLI, 2. — Verzeichnis der Kelchausstellung, Nr. 36.

wesen ist, das als freundlicher und farbenfroher Begleiter den Gang der siebenbürgischen Goldschmiedekunst durch die Jahrhunderte mitgemacht hat. Zum Schmuck des Fußes dienten vier aufgelötete Schilder mit den geschnittenen und ursprünglich in Email gelegten Symbolen der Evangelisten, von denen eines leider verloren gegangen ist. Die Zeichnung dieser Symbole atmet in der köstlichen und mit vollendeter Sicherheit durchgeführten Stilisierung durchaus den Geist der Gotik. Die phantastische Formengebung, die durchgebogene Komposition der Gestalten verraten auch nicht die leiseste Spur einer provinziellen Entartung. Auf die Zwischenfelder des Fußkegelmantels sind Greifen eingraviert, wohl der symbolisch-mystische Hinweis, daß durch das Blut Christi die Sünde dieser Welt überwunden wird. Die Zeichnung dieser Greifen ist wieder aus der größten Vertrautheit mit dem Geiste der gotischen Stilisierung geschöpft.

So stellt uns schon der Marktschelkener Kelch, dieses alte Denkmal der siebenbürgischen Goldschmiedekunst, vor die wunderbare Tatsache, mit welcher Reinheit und mit welch vollem Verständnis hier das Wesen des Stils gerade in seiner Ornamentik Aufnahme gefunden hat, und wir haben für solche Erscheinungen, die uns schon am Anfang einer Periode mitten in das vollausgereifte Leben der Motivenbeherrschung hinein sehen lassen, keine andere Erklärung, als daß der Verkehr zwischen den Werkstätten hier und den Werkstätten draußen viel lebhafter, viel intensiver gewesen ist, als uns die urkundlichen Quellen auch nur ahnen lassen.

In dem Marktschelkener Kelch — und wir möchten seine Bedeutung nach dieser Richtung hin festhalten — liegt das künstlerische Ringen zweier Stilwelten vor uns. Die Silhouette des Kelches, die ganze gedrungene, noch kein Aufwärtsdrängen nach der Höhe atmende Gestalt, die breite ungeschlachte Kuppa und der ungeteilte Fuß sind noch ganz romanisch empfunden, aber die Dekoration wurzelt mit allen Fasern im tiefen Boden der Gotik. Aus der derberen, schweren Formenwelt der romanischen

Epoche keimt die Wunderblume der licht- und höhenfrohen Gotik empor, und so läßt uns schon eines der ersten Werke der siebenbürgischen Goldschmiedekunst ahnen, welche Aufgaben ihr zu überwältigen beschieden waren.

Wie in der Spätgotik an die Stelle des romanischen Fußkegels die mit verschwindenden Ausnahmen sechsseitige, mit halbkreisförmigen Ausbuchtungen versehene Pyramide trat, so erfuhr auch der Kelchknauf die einschneidenste Veränderung. War er in der romanischen Periode und an einigen Stücken der frühen Gotik der Hauptsache nach eine Kugel, so nimmt er nun in der Zeit des neuen phantasieerfüllten Stils ganz eigenartige Formen an, die in zwei Gruppen zerfallen. Die eine dieser Gruppen ist offenbar aus dem romanischen Kugelnodus entstanden. Durch Zusammendrücken der sphärischen Gestalt und durch Einfügung von sechs hervorstehenden Körpern in den Aequator erhält der Nodus eine Ausgestaltung, die bis in das 17. Jahrhundert hinein konsequent festgehalten wurde und zum Teil noch im 18. Jahrhundert fortlebt. Diese Nodusansätze, immer zu sechsen vorhanden, führen den Namen Rotuli. Sie haben zunächst quadratischen Querschnitt, wie wir das schon an dem Hahnbacher[1], Hammersdorfer[2], dem Schellenberger[3] und einem Heltauer[4] Kelch wahrnehmen können, Stücke, deren reiner Fußkegel die Datierung in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts verweist. Im 16. Jahrhundert werden diese Rotuli zu Zierformen weitergebildet, die mit ihren Blumen- und Kelchblättern Blüten darstellen und von jener inneren Wandlung der Gotik Zeugnis ablegen, die durch die Aufnahme naturalistischer Elemente die strenge Stilisierung über Bord warf und so das Eindringen der Renaissance mit der ganzen Fülle ihrer konstruktiven und ornamentalen Gedanken vorbereitete. Solche Blumenrotuli

---

[1] Verzeichnis der Kelchausstellung, Nr. 34.
[2] Ebenda, Nr. 45.
[3] s. Roth: Kunstgewerbe, S. 84.
[4] Ebenda, Tafel XVII, 3.

können wir an dem Alzener[1], Hetzeldorfer[2], Treppener[3], Nieder-Eidischer[4], Seligstädter[5], Klein-Blasendorfer[6], Reichesdorfer[7], Scholtener, Schönauer, Deutsch-Budaker (1519), Jaader und Groß-Schenker[8] Kelch wahrnehmen. Mit farbigen Steinen geschmückten Rotuli begegnen wir an dem Tekendorfer[9], Draaser[10], Bistritzer, Minarkener, Ober-Neudorfer, Pintaker, Senndorfer, St. Georgener, Almener, Maldorfer, Deutsch-Zeplinger und Lechnitzer Kelch[11].

Daß unsere Goldschmiede noch im 16. Jahrhundert gerne zu den Motiven einer vergangenen Periode zurückkehrten, dafür ist der Nodus eines überaus einfachen Kelches der Talmatscher[12] ev. Kirchengemeinde ein Beweis. Die zusammengedrückte Kugelgestalt des Nodus ist ein Ueberbleibsel der romanischen Zeit, seine Rillen aber sind unter dem Einfluß der Gotik entstanden, die, wie wir wissen, nach Belebung und Auflösung der Flächen strebte. Diesem Talmatscher Kelch ähnlich sind u. a. die Kelche im Besitze der ev. Gemeinden in Holzmengen und Klein-Probstdorf. Hin und wieder traten freilich an die Stelle der Rotuli gefaßte Steine, wie an dem einen der beiden schönen Kelche im Stolzenburger[13] Kirchenschatz, oder Gebilde von

---

[1] Verzeichnis der Kelchausstellung, Nr. 50.
[2] Ebenda, Nr. 58.
[3] Ebenda, Nr. 85.
[4] Ebenda, Nr. 94
[5] Ebenda, Nr. 99.
[6] Ebenda, Nr. 145.
[7] Ebenda, Nr. 146.
[8] Ebenda, Nr. 147.
[9] Ebenda, Nr. 19.
[10] Ebenda, Nr. 127.
[11] Ebenda, Nr. 135.
[12] Ebenda, Nr. 83.
[13] Roth: Kunstgewerbe, Tafel XI, 1. — Tafel XLV, 1

der Form der Erdbeere, wie an einem Kelch in Urwegen[1], oder sie fehlen auch gänzlich wie an dem herrlichen Kelch in Birthälm[2], dessen Fuß leider verloren gegangen ist.

Zu den ältesten gotischen Kelchen gehört der im Besitz der ev. Gemeinde in Marpod[3] befindliche Kelch. Was den Grundriß seines Fußes anbelangt, so finden wir unter den siebenbürgischen Kelchen kein zweites Stück, bei dem eine ähnliche Lösung der Basis anzutreffen ist. Der Kelch ruht auf einer viereckigen Platte, deren einzelne Seiten mit je einer halbkreisförmigen Ausbuchtung versehen sind. Die Oberfläche des Fußes zieren die mit verschiedenfarbigem Email bedeckten, prachtvoll geschnittenen Symbole der Evangelisten. Die die Symbole umgebenden Bogenzwickel zeigen grünes, die Heiligenscheine rotes, die einzelnen Buchstaben der Schriftbänder schwarzes opakes, die Gestalten selbst aber blaues durchschimmerndes Email. Die Stilisierung der symbolischen Figuren ist glänzend. Auf der Kuppa ist in einem horizontalen Ring der englische Gruß in Majuskeln eingraviert: AVE MARIA GRATIA PL. Die Stili sind auffallenderweise achtseitig; auf dem oberen lesen wir: AVE MARIA und auf dem unteren GRATIA PL. Vier Vorderseiten der sechs Rotuli sind mit den Buchstaben AVE G und zwei mit Zeichnungen belebt. Die Buchstaben des Verbindungszapfens und die Rotulivorderseiten sind abwechselnd mit grünem und blauem, zum Teil noch erhaltenem Email geschmückt. Gleich dem Marpoder Kelch weicht auch ein Kelch im Besitz der ev. Gemeinde in Wallendorf durch seinen Habitus von dem Typus der siebenbürgischen Kelche ab.

In dem schönen Kelch, der sich im Besitz der evangelischen Gemeinde in Michelsberg befindet, zeigt es sich, wie die gedrungene Form des romanischen Abendmahlskelches unter dem Einfluß der Gotik schlanker und freier zu werden beginnt.

---

[1] Verzeichnis der Kelchausstellung, Nr. 29.
[2] Ebenda, Nr. 12. — Tafel XLIX, 3.
[3] Verzeichnis der Kelchausstellung, Nr. 110.

Noch immer ist zwar die glatte und unverzierte Kuppa von einer gewissen Schwere und niederer gehalten, als das in der späteren Gotik der Fall zu sein pflegt. Auch der Fuß behält noch die romanische Rundform bei und entbehrt in charakteristischer Weise der Galerie oberhalb des Aufsatzrandes. Dagegen kündigt sich in dem Nodus mit seinen radialen Rillen schon die spätere Gestalt des gotischen Nodus trotz seiner Einfachheit an. Dazu kommt, daß die Verbindungsstücke zwischen Nodus und Kelchschale höher gehalten sind als an dem Marktschelkener Kelch, wodurch die ganze Komposition deutlich jenen Zug gewinnt, der schließlich in den fein abgewogenen Proportionen des gotischen Abendmahlskelches seine typische Fixierung fand. Interessant ist die Dekoration des Kelches. Während die Spuren von Email zeigende Majuskelinschrift: AVE M(aria) auf den Verbindungsstücken darüber belehrt, wie sich schon im 14. Jahrhundert — denn dieser Zeit müssen wir dieses Stück zuschreiben — das Versehen der Zapfen mit Inschriften fest eingebürgert hatte, ist der Fuß selbst mit einer gravierten, elegant geschwungenen Ranke verziert, über der sich an dem kegelförmigen oberen Teile des Fußes durch Gravierung gewonnene Felder befinden, die zwischen den mit der Spitze nach abwärts gekehrten Dreiecken abwechselnd ein Blumenblatt und eine Anjouer Lilie aufweisen. Allerdings läßt es sich nicht übersehen, daß der ganze Fuß nicht mehr, wie z. B. auch an dem einen Kelch im Heltauer[1] Kirchenschatz die ungeteilte konische Form besitzt, sondern eine vertikale Gliederung aufweist, so daß sich der genannte Kegel aus der eigentlichen Aufsatzscheibe erhebt.

Zu der Gruppe der frühen gotischen Kelche, bei denen sich die romanischen Reminiszenzen nicht nur in dem kegelförmigen Fuß, sondern auch in dem die Gestalt einer zusammengedrückten Kugel aufweisenden Nodus offenbaren, gehört der Schellenberger[2] Kelch. Nicht nur das Fehlen der Rotuli an dem

[1] Roth: Kunstgewerbe, Tafel VIII, 3.
[2] Ebenda, S. 84.

Knauf, sondern auch die in Majuskeln gehaltene Inschrift mit dem Engelsgruß verweisen diesen Kelch in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts.

Das bestimmende Merkmal der dem 14. Jahrhundert zuzuweisenden Abendmahlskelche beruht, soweit die Dekoration in Frage kommt, in der Anwendung der Flächendekoration, wie wir es eben auch an dem Michelsberger Kelch wahrnehmen können. In jener Periode der siebenbürgischen Goldschmiedekunst wurde noch gar nicht der Gedanke erwogen, daß die plastische Verzierung in Betracht kommen könne, aber schon kündigt sich diese in den durch die Rillen belebten Flächen des Nodus, wenn auch nur in sehr unscheinbarer Weise an.

So stark und geschlossen auch die Gotik auftrat, die Weiter- oder vielleicht auch die Rückbildung der ästhetischen Anschauungen mußte doch zu innerer Auflösung führen. Das zeigt sich in der Folge auch bei der Behandlung des Nodus an den Rotuli. Noch immer versuchen die Goldschmiede des 17. Jahrhunderts die überkommenen Rotuli anzubringen, aber je mehr Renaissance- und Barockmotive durch die Einfuhr von Musterbüchern und Vorlagewerken an Boden gewinnen, um so mehr tritt die gotische Formgebung des Nodus in den Hintergrund. Bald ist es, wie wir es an dem aus dem Jahre 1673 stammenden Jakobsdorfer[1] Kelch sehen, eine wenig anmutige Kugel, bald ein Knauf mit Köpfen, wie sie der große Kelch der Heltauer[2] ev. Gemeinde zeigt, aber mitten in der Zeit, wo noch die Renaissanceformen gerne angewendet werden, dringt das Barock unaufhaltsam ein und eliminiert die letzten Erinnerungen an den gotischen Kelchknauf. Ein aus Bügeln und Bogen zusammengesetzter, um eine Axe drehbarer Körper nimmt seinen

[1] s. Tafel L, 2. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 78.

[2] s. Tafel L, 3. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 1. — Der Kelch besitzt das Meisterzeichen des Hermannstädter Goldschmieds Johann Christoph Schwartz aus Königsberg in Preußen, der 1687 als Geselle in die Werkstätte des Sebastian Hann eingetreten war.

Platz ein, wie wir es an dem Nimescher[1], dem Holzmengener[2], dem Peschendorfer[3], dem Klein-Probstdorfer[4], dem Groß-Laßler[5], dem Ober-Eidischer und zahlreichen anderen Abendmahlskelchen wahrnehmen können. Im 18. Jahrhundert wird, wie an dem sehr bedeutenden Emailkelch der Groß-Probstdorfer[6] ev. Gemeinde der Nodus oft nur angedeutet, während er an den beiden Mühlbächer[7] Rokokokelchen die Form einer Konsole oder eines Säulenkapitäls gewinnt.

Die zweite Gruppe von gotischen Nodusgestalten wird durch diejenigen Kelche repräsentiert, die einen sog. Kapellenknauf besitzen. Sie sind in Siebenbürgen nur durch je einen Kelch in Baierdorf, Burgberg[8], Karlsburg[9], Kreisch[10], Stolzenburg[11] und Petersberg[12] vertreten. Ohne Frage gewinnt die Kelchsilhouette durch diese Kapellenknäufe außerordentlich an Lebendigkeit und an sich sind sie ein Dokument jener im Verlaufe der ganzen Gotik zu konstatierenden Tatsache, daß die Architektur mit ihrem Geiste, mit ihren konstruktiven Ideen und Grundformen von allen Gebieten der Kunst, besonders auch von dem des Kunstgewerbes Besitz ergreift. Die Kapellennodusse, die wir auch an anderen

---

[1] s. Tafel LII, 1. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 16.

[2] s. Tafel LII, 3.

[3] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 70.

[4] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 86. — Der Kelch stammt aus dem Jahre 1690 und ist ebenfalls eine Arbeit des Johann Christoph Schwartz. Auf die gleiche Hand geht der Hamlescher Kelch zurück. Katalog der Kelchausstellung, Nr. 107.

[5] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 55.

[6] s. Tafel LII, 2. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 24.

[7] s. Tafel LIII, 2. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 47.

[8] s. Tafel XLI, 3. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 59.

[9] Batthyáneum I. 1911. S. 75 f.

[10] s. Tafel XLV, 3.

[11] s. Tafel XLV, 1.

[12] s. die Abbildung: Das sächsische Burzenland. Kronstadt 1898. S. 109.

Kultusgeräten, an Kreuzen, Ostensorien und Ciborien antreffen, gehören zu den reizendsten Schöpfungen der Gotik überhaupt, und in der Tat bewundern wir an dieser Miniaturarchitektur mit ihren Maßwerken, Wimpergen, Fialen, Bogen, Zinnen, Kriechblumen und Strebepfeilern nicht nur das feine Verständnis, mit dem die mittelalterlichen Goldschmiede den Formenschatz der gotischen Baukunst ausschöpften, sondern werden auch von der Natürlichkeit der Einpassung dieser kleinen Kapellen in die Linienführung der Kelchsilhouette gefesselt. Noch schüchtern und zurückhaltend in der Behandlung ist der Nodus des Burgberger Kelches, von vollender Feinheit aber ist derselbe Teil an dem Stolzenburger und Kreischer Kelch.

War die Schale der romanischen Kelche in der Grundform der Halbkugel behandelt worden, mitunter in die Gestalt eines halben Eis ausgezogen, und hatten diejenigen Kelche, die am Anfange der Gotik stehen, sich auch hierin ihren Vorgängern angeschlossen, so lag es in der gesamten Charakterveranlagung des Spitzbogenstils, daß er entsprechend der Lebhaftigkeit seines Temperaments nun auch die Kelchschale freier, leichtflüssiger gestaltete, indem er ihr durch leichte Einziehung und Ausbauchung Glockenform verlieh. Gerade die ältesten spätgotischen Kelche, zu denen der Bodendorfer[1] Kelch gehört, zeigen, daß diese Zierlichkeit nicht mit einem Male entstand, sondern daß auch sie als ein Ergebnis der Entwicklung zu bewerten ist. Solange das Gefühl für die Ausgeglichenheit der Proportionen noch lebendig war, standen auch Höhe und Durchmesser der Kuppa mit den übrigen Teilen des Abendmahlskelches in einem richtig empfundenen Verhältnis. Erst dem 17. Jahrhundert war es vorbehalten an Stelle einer festgefügten Tradition der willkürlichen Formgebung Tür und Tor zu öffnen, und so entstehen dann hin und wieder Kelche, die deutlich zeigen, welche Verwirrung das Durcheinanderwogen der neuaufkommenden und der

[1] s. Tafel XLIII, 1.

absterbenden Stilgattungen in einzelnen Köpfen anzurichten vermochte. Trotzdem auch dieses Jahrhundert zum Teil ganz hervorragend schöne Werke hervorzubringen wußte, wir nennen nur den großen Emailkelch des Hermannstädter Goldschmiedes Johann Ongert[1] aus dem Jahre 1673, so trägt die Goldschmiedekunst dieser Periode, wir betonen trotz einzelner hervorragender Leistungen, dennoch den Stempel des Niedergangs auf der Stirne. Die oben genannten Kelche in N i m e s c h, H o l z m e n g e n, und K l e i n - P r o b s t d o r f sind Arbeiten, deren Gestalt ein gewisser unfreiwilliger Humor innewohnt; auf schwachen Füßen steht der erste und schmalbrustig, hochaufgeschossen und phthisisch steigen die letzten in die Höhe. Selbst bei einem Künstler vom Werte und der Bedeutung des Sebastian Hann macht sich der Mangel eines durchgreifenden Gefühls für die Harmonie der Silhouette leise geltend. Und wie tief schließlich in den Goldschmiedewerkstätten das künstlerische Niveau überhaupt sinken kann, zeigt einer der jüngsten siebenbürgischen Kelche, der sich im Besitz der ev. Gemeinde in G r o ß a u[2] befindet und aus dem Jahre 1848 stammt.

Doch kehren wir an den Anfang der gotischen Epoche zurück. Der romanische Kelch hat eine reichere Ausgestaltung der Kuppasilhouette nicht gekannt. Die Gotik übernimmt nun zunächst die glatte Kelchschale, wie wir sie an zahlreichen Kelchen, so in B o n n e s d o r f, E n g e n t h a l, W i n d a u, R a u t h a l[3], D u n n e s d o r f, G r o ß - S c h e u e r n[4] u.s.f. antreffen, aber ihrem Wesen, das nach Abwechslung, Bewegung und Lebendigkeit verlangte, konnte die unverzierte Kuppa nicht

---

[1] s. Tafel LI. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 57. — Johann Ongert, seit 1651 Lehrling, wurde 1668 Meister. Sein Sohn gleichen Namens trat 1689 als Lehrling in die Werkstätte des Sebastian Hann ein.

[2] Der Großauer Kelch ist ein Werk des Hermannstädter Goldschmieds Andreas Lauterbach.

[3] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 39.

[4] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 48.

entsprechen. Nicht nur die großen, zu einer Dekoration herausfordernden Flächen der Kelchschale, auch der Gegensatz zu den übrigen schon reicher ausgestalteten Konstruktionsteilen dieses Kultusgerätes, vor allem aber jenes tiefe Verlangen der Gotik nach Reichtum und Pracht schaffen nun in dem sog. Kelchschalenträger einen neuen Bestandteil, der ungefähr vom Jahre 1450 angefangen an den siebenbürgischen Abendmahlskelchen nur selten zu fehlen pflegt. Die Kuppa wird von nun an in ein korbartiges, in der Regel die Hälfte ihrer Höhe besitzendes halbkugelförmiges Gefäß eingesetzt. Dadurch ergibt sich nicht nur eine sehr wirksame Belebung der Kelchschalenflächen, sondern auch eine überaus zarte, anmutige und doch wirkungsvolle Steigerung in der Linienführung der Kuppasilhouette. Es wird sich Gelegenheit ergeben, bei dem Kapitel über die Dekoration des Abendmahlskelches ausführlicher über diesen Kelchschalenträger zu sprechen, doch sei jetzt nur das eine hervorgehoben. Wie dieses Stück, dessen sich die Gotik mit der ganzen Fülle ihrer Erfindungsgabe angenommen hatte, eine ihrer reifen Früchte gewesen ist, so verschwindet es gerade an den Kelchen, die sich mit Absicht und Bewußtsein von dem Grundtypus des gotischen Abendmahlskelches entfernt hatten. Die wenigen reinen Renaissancekelche, die unter den siebenbürgischen Abendmahlskelchen bekannt geworden sind, — je einer von ihnen befindet sich in Seiden[1], in Bußd[2] und in Zied[3] — besitzen keinen Kelchschalenträger.

Und nun ein Wort über die Silhouette des Fußes. In lückenloser Folge läßt sich an ihm verfolgen, wie er sich in der Gotik allmählich aus der romanischen ungegliederten Kegelform zur sechsseitigen Pyramide entwickelt. Die gotische Fußpyramide

---

[1] s. Tafel LIII. 1.

[2] s. Abbildung: Kirchliche Kunstdenkmäler aus Siebenbürgen I. Tafel 19. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 134.

[3] s. Abbildung: Kirchliche Kunstdenkmäler aus Siebenbürgen I. Tafel 18. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 22.

verjüngt sich in senkrechtem Aufstieg der Seitenflächen, wovon nur ein Kelch der ev. Gemeinde in Windau eine Ausnahme bildet. An diesem prächtigen Stück dreht sich der Fuß spiralförmig um die eigene Achse. Eigenartig ist der Aufbau des Fußes auch an dem ganz aus der Entwickelung herausfallenden Wallendorfer Kelch, ebenso bildet der Wurmlocher[1] Kelch mit seinem auf einer vierblätterigen Basis sich erhebenden Fuß eine isolierte Erscheinung. Das Kennzeichen des spätgotischen, auf einer sechsblätterigen Rose ruhenden Kelchfußes ist die reichere Ausgestaltung der Gliederung, die mit dem Einfügen einer senkrechten Ziergalerie in die Basis und der Schaffung eines eigenen Aufsatzrandes anhebt. Zunächst ist dieser Aufsatzrand, wie wir es an dem alten Marktschelkener[2] Kelch sehen, nur angedeutet, schon an dem Szakadater[3] Kelch ladet er stärker aus, wird von da ab breiter und wölbt sich allmählich in konkaver Linienführung, wie wir es an einem Stück des Heltauer[4] Kirchenschatzes wahrnehmen und erlangt um das Jahr 1500 jene endgültige Formung, die beinahe ohne Ausnahme im Verlauf des 16. Jahrhunderts festgehalten worden ist. Als Beispiele greifen wir aus der Masse der hier in Betracht kommenden Kelche den Petersdorfer[5], den Kleinbistritzer[6] und den einen der Groß-Schenker[7] Kelche heraus.

Eine weitere Neuerung in der Ausgestaltung des gotischen Kelchfußes bestand darin, daß die Fußpyramide an ihrem oberen Ende ein Gesimse erhält, wodurch das Prinzip der horizontalen Gliederung eine wichtige Unterstreichung erfuhr, was auch für die

---

[1] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 143.
[2] s. Tafel XLI, 1. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 36.
[3] s. Tafel XLII, 1. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 6.
[4] s. Tafel XLII, 2. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 44.
[5] vgl. Roth: Kunstgewerbe, S. 88.
[6] s. Tafel XLIII, 2.
[7] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 147.

Belebung der Gesamtsilhouette von Bedeutung war. Aber auch hierin sind wir in der Lage zu konstatieren, daß dieses Abschluß-gesimse, das schon in dieser Zeit zuweilen die Form eines Zinnenkranzes erhielt, nicht mit einemmale entstanden war, sondern daß es sich aus kleineren, eben nur angedeuteten Anfängen zu großer Selbständigkeit fortbildete. Hat der auch entwicklungsgeschichtlich bedeutende Marktschelkener Kelch nur einen zarten Wulst, so wird dieser Fußabschluß von Jahrzehnt zu Jahrzehnt immer energischer in seinem Auftreten, bis er sich, wie es an einem der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zugehörigen Kelche der Denndorfer[1] Kirchengemeinde der Fall ist, vollwertig der Reihe der Konstruktionsglieder einschließt. Und wie sein Werden von Stufe zu Stufe fortschreitet, so wird er auch wieder Hand in Hand mit dem allmählichen Abflauen des gesicherten und festgegründeten Formempfindens reduziert, umgestaltet, verändert, ohne daß seine Lebenskraft überhaupt ausgelöscht werden konnte. Denn noch der Johann Ongert-Kelch[2] der Hermannstädter Kirchengemeinde behandelt dieses Gesimse mit sichtbarer Liebe und an den bisher bekannt gewordenen Kelchen des Sebastian Hann ist es in klarer Erkenntnis seines für den Gesamteindruck überaus wichtigen ästhetischen Wertes ebenso in ungeschmälerter Geltung wie an den verhältnismäßig jungen aus dem Jahr 1756 stammenden Mühlbächer Rokokokelchen[3].

Die in den Fuß eingefügte Ziergalerie war eine ganz aus dem Geist der Gotik heraus geborene Erfindung. An den Barockkelchen verschwindet sie in der Regel ganz. Das geschah deshalb, weil das Formgefühl dieses Stils zu größerer Rundung und Weichheit des Linienflusses neigte und die scharfe Senkrechte dieses Elementes in diese Tendenzen nicht hineinpaßte. Der

---

[1] s. Tafel XLVIII. 2.
[2] s. Tafel LI.
[3] s. Tafel LIII, 2. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 47.

eine der beiden Bodendorfer[1] Kelche, aus dem 17. Jahrhundert stammend, besitzt diese Ziergalerie ebensowenig, wie viele andere Kelche der späteren Zeit, unter anderen auch der Emailkelch der ev. Gemeinde in Groß-Probstdorf[2]. Das Barock hat eine feste Norm für den Bau des Kelchfußes nicht gekannt. Bald gedrungen, bald in die Höhe getrieben kennt er überhaupt nur ein Gesetz — das Gesetz der Gesetzlosigkeit.

Und nun haben wir noch auf zwei Bestandteile des Kelches hinzuweisen, die in der Gotik organische Bedeutung erlangt haben. Es sind dies die beiden Verbindungszapfen oberhalb und unterhalb des Nodus, die sog. Stili. Der romanische Kelch konnte ihrer entbehren. Seine gedrungene Gestalt, sowie seine lediglich aus Kreissegmenten zusammengesetzten Silhouettlinien duldeten keine plötzlichen, scharfwinkeligen Einziehungen und Unterbrechungen der Umrißzeichnung. Die Gotik aber, als der Stil des Aufwärtsstrebens, von einer wunderbaren inneren rastlosen Lebendigkeit und Beweglichkeit erfüllt, wußte auch dem Abendmahlskelch das Stigma seines Charakters aufzudrücken, so daß nach einer kurzen Uebergangszeit, in der noch romanische Reminiszenzen in Geltung standen, auch dieses Kultusgerät zum Propheten der Gedanken wird, mit denen der Spitzbogenstil alle seine Schöpfungen zu umkleiden verstand. Aus diesem Grunde sind denn auch die genannten Verbindungszapfen das Produkt jener Komponenten, die die Gotik geschaffen haben; sie sind das Ergebnis einer zwingenden Notwendigkeit.

Solange der gotische Abendmahlskelch in seinem Fuß die Kegelgestalt festhielt, hatten die Verbindungsteile oberhalb und unterhalb des Nodus die Form niederer Zylinder. So finden wir es an allen Kelchen dieser Gruppe, in Marktschelken[3], Sza-

---

[1] s. Tafel XLIX, 1.
[2] s. Tafel LII, 2.
[3] s. Tafel XLI, 2. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 36.

kadat[1], Heltau[2], Schellenberg[3], Hahnbach[4], Hammersdorf[5], Michelsberg u. s. f. Mit dem Augenblick aber, wo an die Stelle des Fußkegels die Fußpyramide getreten war, nimmt der Verbindungszylinder sofort die Gestalt eines sechsseitigen Prismas an.

Vielleicht mag die Hervorhebung derartiger Kleinigkeiten als ein Kramen in bedeutungslosen Nebensächlichkeiten erscheinen, aber wenn man sich bemüht alle Formen und Erscheinungen innerhalb der künstlerischen Betätigung der Menschheit nach ihren Ursachen zu bewerten, so offenbart sich auch in solchen Kleinigkeiten eine unbestechliche Logik des ästhetischen Denkens. Aus dieser Logik ist das Entstehen dieser Verbindungszapfen sowohl, wie ihre Umformung aus dem Zylinder zum Prisma zu begreifen, und so wird denn auch das Kleine und scheinbar Nebensächliche zum Verkündiger der großen treibenden Kräfte. Auf die gleichen großen Kräfte ist der Kaschauer Dom ebenso zurückzuführen, wie der in der Kirchenlade einer abgelegenen Gemeinde verborgene Abendmahlskelch mit allen seinen Teilen. So haben wir denn bei der Betrachtung auch der Einzelheiten an den Schöpfungen einer Stilperiode dasselbe Gefühl, das im leisen Klingen der Muschel den Wellenschlag des Meeres zu vernehmen meint.

Mit Ausnahme der Noduskapellenkelche, bei denen Dach und Basis dieser sechsseitigen Kapellen den Uebergang von und zu dem Knauf vermitteln und die deshalb besonderer verbindender Teile entraten können, finden sich diese Verbindungszapfen an allen gotischen Abendmahlskelchen. Und auch hier läßt sich nun verfolgen, daß die gleichen Ausmaße und die gleiche Dekoration für diese Teile festgehalten wurde, solange die Gotik stark

---

[1] s. Tafel XLII, 1. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 6.
[2] s. die Abbildung bei Roth: Kunstgewerbe, Tafel VIII, 3.
[3] Vgl. ebenda, S. 84.
[4] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 34.
[5] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 45.

genug war, willkürlichen Abänderungen und Formgebungen einen Riegel vorzuschieben. Der untere Verbindungszapfen erhielt zuweilen eine von der des oberen abweichende Gestalt, wie an dem Drahtemailkelch der ev. Gemeinde in Petersdorf[1] bei Mühlbach zu sehen ist, doch geschah dies nur selten, in der Regel waren sie völlig gleich gebildet. In den Fällen, in denen sich der Goldschmied mit der reinen Flächenverzierung der Seiten dieser Verbindungszapfen nicht begnügte, sondern durch die Auflage von Buckeln oder Zierknöpfen für eine gesteigerte Wirkung Sorge trug, erhielt auch die Silhouette ein weiteres Moment in der Linienbewegung, wovon u. a. je ein Kelch in Groß-Kopisch[2], sowie in Meschendorf[3], in Markt-Schelken[4] und in Bodendorf[5] Zeugnis ablegt. Ganz eigenartig und doch wieder ganz mit den gotischen Architekturgedanken im Einklang stehend ist es, wenn vor die Prismakanten dieser Verbindungsstücke an dem Klein-Bistritzer[6] Kelche kleine Miniaturstrebepfeiler gestellt werden. Während die Renaissancekelche diese Verbindungszapfen meistens mit dem Fuß zu einer Einheit zusammenzogen[7], ließ sie die spätere Zeit ganz weg oder verschmolz sie ebenfalls mit dem Kelchfuß zu einem Ganzen[8].

Und damit können wir unsere Ausführungen über die Kelchsilhouette als abgeschlossen betrachten. Wir haben uns bemüht zu zeigen, daß an der Entstehung, der Weiterbildung, der Blüte und schließlich an der Verkümmerung und Degenerierung der Umrisse die inneren Kräfte der einzelnen Stilgattungen werktätigsten Anteil genommen haben, daß hier nicht Willkürlichkeiten

---

[1] Vgl. Roth: Kunstgewerbe, S. 94.
[2] s. Tafel XLVII, 2.
[3] s. Tafel XLVII, 3.
[4] s. Tafel XLVIII, 1.
[5] s. Tafel XLIX, 1.
[6] s. Tafel XLIII, 2.
[7] Vgl. die Abbildung des Seidener Kelches auf Tafel LIII, 1.
[8] Vgl. die Abbildung des Klein-Scheuerner Kelches auf Tafel LIII, 3. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 74.

und Launen des Zufalls am Werk gewesen sind, sondern die großen Ideen der Aesthetik, die sich mit der Gewalt von Naturgesetzen Geltung zu verschaffen wußten. Wann und wo immer sich echte und wahre Kunst der Gefäßerzeugung angenommen hat, immer hat sie die Form, die Silhouette als die Hauptsache angesehen. Es ist kein Wunder, daß die griechische Kunst auf der Höhe ihrer Entwickelung nicht nur herrliche, unübertroffene Skulpturen hervorgebracht hat, sondern zugleich auch Vasen von einer Schönheit der Umrisse, die man vollkommen nennen muß. Und wenn wir Kleines mit Großem vergleichen dürfen, so hat auch das siebenbürgische Kunstgewerbe seine Lebenskraft niemals überzeugender zur Geltung gebracht, als damals, als in den Werkstätten der Goldschmiede jene Abendmahlskelche entstanden sind, an denen uns die Vollkommenheit der Proportionen, die ganze innere Harmonie des Aufbaues, beides sich äußernd in der absoluten Schönheit der Silhouette, mit ungeteilter Bewunderung erfüllt!

Nach diesen Ausführungen sei es gestattet die bisher gewonnenen Entwickelungsergebnisse an einigen Kelchen zu zeigen.

Wir nennen zunächst den Szakadater[1] Kelch, den wir dem Ende des 14. Jahrhunderts zuzuschreiben geneigt sind. Hier ist nicht nur der Nodus mit vier kräftig hervortretenden Rotuli versehen, sondern auch der Fuß beginnt sich zu beleben. Noch immer zwar ist die runde Basis des Fußes beibehalten, aber in den Fußkegel selbst bringen als erste Vorzeichen einer späteren reicheren Gliederung d. h. der sechsblätterigen Grundform, wie wir sie durch die Gotik in ihrem späteren Verlauf festgehalten sehen, die vertikalen, durch Teilung gewonnenen Felder verheißungsvolles Leben. Freilich ist solches Leben an diesem Stücke ganz im Gegensatze zu dem charaktervoll geformten Nodus nur in der embryonalen Anlage wahrnehmbar, aber im entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang verstehen wir es, wie

[1] s. Tafel XLII, 1. — Vgl. Roth: Kunstgewerbe, S. 84 f.

hier auch im Fuß des Kelches die alte Tradition verlassen wird, zaghaft und schüchtern zwar, aber doch in einer Weise, die erkennen läßt, daß man den Fuß mit der kreisrunden Basis bereits als antiquiert, zum Geist der Gotik nicht mehr recht passend fand. Deshalb auch wird zwischen den Aufsatzrand und den Fuß eine durchbrochene Galerie eingesetzt, die aus Kreisen besteht, in die Vierpässe eingeordnet sind.

Die Inschrift an der Kuppa des Szakadater Kelches ist bereits in gotischen Minuskeln gehalten: **hilf got maria hilf hilf got,** aber die niederen Verbindungsstücke besagen in gotischen Majuskeln **HILF GOT**. Während also das Auftreten der Majuskel und der Minuskel an einem und demselben Stück auch für die Datierung von Bedeutung ist, weil die Majuskel schon um die Mitte des 14. Jahrhunderts überwunden wird, so sind die Rotuli durch ihre Verzierungsart ein Beweis, wie die Dekorationsweise nun bestrebt ist, über die Gravierung einen Schritt weiter hinaus zu gehen. In die auf die Spitze gestellten quadratischen Felder sind zum Teil Buchstaben, zum Teil Ornamente eingeschnitten und tragen, wenigstens was die Buchstaben anbelangt, die deutliche Bestimmung an sich, in Email oder wenigstens in Niello gebettet zu werden.

Mit dem Fortgang der Entwicklung ist eine Vermehrung nicht nur der Dekoration, sondern auch eine reichere Ausgestaltung der Silhouette und der formalen Behandlung verbunden. Das zeigt sich auch an dem Kelch im Besitz der ev. Gemeinde in Burgberg[1], den man der Zeit um 1400 zuschreiben kann. Unter den siebenbürgischen Abendmahlskelchen nimmt er eine isolierte Stellung ein, denn wir kennen kein Werk, das ihm gleichgestellt werden könnte. Rein chronologisch betrachtet beruht seine Bedeutung darin, daß er der älteste Kelch ist, an dem ein Kelchschalenträger erscheint, der älteste zugleich an dem der Nodus zu einer gotischen Rundkapelle umgewandelt wurde.

---

[1] s. Tafel XLI, 3. — Vgl. Roth: Kunstgewerbe, S. 86f.

Dieser Kelch ist fernerhin der einzige, der einen zwölffach geteilten Fuß besitzt; nach Bergner heißen solche Kelchfüße: Rosenfüße. Ziehen wir aber in Betracht, daß die Verzierung des Kuppaträgers, der aus sechs Kreisen mit geschnittenen, bezw. tief gravierten Evangelistensymbolen und Engeln mit Schriftbändern besteht, offenbar einen früheren Charakter trägt, indessen der Nodus mit seinen Strebepfeilern und Fialen, seinen Maßwerken und Fenstern, die freilich im Rundbogen schließen, die Reihe jener Kapellen-Nodus-Kelche einleitet, die hundert Jahre später auftauchen, nehmen wir den überraschend reich aufgebauten Fuß dazu, so wird man begreifen, daß dieser Kelch eine sehr bemerkenswerte Erscheinung bildet. Beachtet man ferner, wie die gravierten Flachornamente der Fußflächen auf derselben Stufe stehen, wie die ähnlichen Zeichnungen jener Kelche, die um ein halbes Jahrhundert jünger sind, so verstärkt sich der Eindruck, daß in diesem Stück ältere Tradition mit einer neuen Anschauungsweise zu ganz eigenartiger Verbindung vereint auftritt. Die naheliegende Erklärung, daß wir es in diesem Werke mit einer Arbeit zu tun haben, deren einzelne Teile aus verschiedenen Zeiten stammen, muß aus technischen Gründen bei Seite gelassen werden. Nirgends erblicken wir Anzeichen, die auf eine nachträgliche Zusammenstückelung hindeuten könnten. Aus diesem Grunde wird man wohl annehmen müssen, daß der unbekannte Meister zufolge seines Bildungsganges und zufolge der während seiner Wanderzeit erworbenen Kenntnisse als der erste unter seinen siebenbürgischen Zunftgenossen den Versuch gemacht hat, neue Motive in das Gebiet der künstlerischen Ausstattung des Abendmahlskelches hineinzutragen. Noch steht er, wie Kuppa und Schalenträger es erkennen lassen, in der Ueberlieferung der Vorzeit, aber er ist, wie es doch die inneren Gegensätze dartun, noch nicht so weit gelangt, die ganze Kelchgestalt harmonisch zu formen.

Die Noduskapellen sind sonst zierliche, elegant aufsteigende Schöpfungen, der Nodus des Burgberger Abendmahlskelches hingegen ist schwer und gedrückt, die breiten Fenster gar nicht

gotisch empfunden, das Verhältnis der Breite zu der Höhe der einzelnen Seiten ist ungünstig verschoben. Die ungewöhnlich zierliche, fast spielende Formengebung des Fußes mit der zarten Galerie zwischen Aufsatzrand und Fußkegel verstärkt die Gegensätze. Welche Kluft zwischen dem Schalenträger und den übrigen Teilen des Kelches! So läßt es sich denn nicht übersehen, daß dieser überaus interessante Kelch in bezug auf künstlerische Durchdringung der Gesamtform keine hervorragende Leistung repräsentiert, und wir wundern uns nicht, daß der Meister seinen Handwerksgenossen keine Anregung zu ähnlichen Werken geboten hatte. Nichts tritt, wenn wir das rein künstlerische Moment im Auge behalten, in der Goldschmiedekunst des 15. und 16. Jahrhunderts mehr hervor, als die Tatsache, daß die Meister dieser Zeit geradezu staunenswert sattelfest in der Beherrschung des künstlerischen Aufbaues besonders der Kultusgefäße gewesen sind. Was sich im 13. und 14. Jahrhundert in unaufhörlichem Ringen um die künstlerische Form vorbereitet hatte, zeigt sich im 15. und 16. Jahrhundert nun in klarer bewußter Erfassung der Aufgabe, als ein fester Besitz künstlerischer Erkenntnis. Von dieser Warte aus betrachtet stellt sich der Burgberger Kelch als der Anfang einer Entwicklung dar, die bald zur Höhe führen sollte.

Ungefähr dem Jahr 1425 gehört der gotische Kelch im Besitz der ev. Gemeinde in Bodendorf[1] an. Hier ist der Fuß auf der sechsblätterigen Basis aufgebaut, aber eigenartig schwer steigen die einzelnen Seiten empor. Jene sanft geschwungene Linie der Kanten, die uns an den Abendmahlskelchen der Folgezeit so oft begegnet, mit graziöser Leichtigkeit zu behandeln lag diesem Meister noch fern. Auch der Nodus mit den sechs rhombischen Rotuli ist von einer altertümlich empfundenen Massivität und Wuchtigkeit. Die Kuppa scheint im Verhältnis zu der Gesamthöhe etwas zu lang zu sein, selbst wenn wir annehmen, daß der Zapfen unterhalb des Nodus verloren gegangen ist, was

---

[1] s. Tafel XLIII, 1. — Vgl. Roth: Kunstgewerbe, S. 87.

jedoch nicht unbedingt der Fall zu sein braucht. Das Verbindungsband zwischen dem Fuß und dem Aufsatzrand besteht hier aus einem einfach mit winzigen Kügelchen und mit horizontalen Hohlkehlen ornamentierten Streifen. Ein Kelchschalenträger fehlt und es scheint, als ob sich dieser Kelchschalenträger schwerer als alle übrigen Neuerungen des gotischen Abendmahlskelches durchgesetzt habe und als ob man gerne geneigt gewesen wäre, die durch den Kuppaträger gewonnene Zweiteilung der Kelchschale durch ein Inschriftband zu ersetzen, das um die Kelchschale parallel mit dem Kelchschalenrand herumgeführt wurde. Aber nicht nur die stilistischen Eigentümlichkeiten rechtfertigen es, diesen Kelch zeitlich höher hinauf zu rücken, auch der Umstand, daß die Inschrift am Fuße in gotischen Majuskeln abgefaßt ist, kommt als Kriterium für das Alter des Kelches in Betracht. Bemerkenswert ist auch der Ort, wo sich diese Inschrift befindet. Sie ist nämlich um den aufsteigenden Fußkegel gelegt, wo wir sie nach dem gegenwärtigen Stand unserer Abendmahlskelchforschung an keinem andern siebenbürgischen Stück antreffen. Früher war sie zuweilen auf dem Aufsatzrand des Fußes angebracht, der jedoch bei der schmalen Ausgestaltung an diesem Kelche nicht genügenden Raum darbot. Die Inschrift ist deshalb höher hinauf plaziert worden — ein Vorgang, der sonst wegen der damit verbundenen Unterbrechung der aufsteigenden Tendenz des Aufbaues mit Recht vermieden wurde. Die in Minuskeln offenbar fehlerhaft verfaßte Inschrift der Kelchschale lautet in genauer Abschrift: **abe maria gradialenat om** und die Majuskelinschrift des Fußes: **HILF GOT .MARIAA.M.N.** Nach Fr. Müller wäre zu lesen: ave maria gratia plena dominus tecum und HILF M(aria) O M(ater) Maria AM(ata) N(obis) HILF V(ns) oder O M(utter) MARIA AM(e)N. Die richtige Lesart der Majuskelinschrift dürfte jedoch folgende sein: HILF GOT(t) MARIA AM(e)N.

Ungefähr um ein Vierteljahrhundert jünger als der Bodendorfer Kelch, also der Zeit um 1450 angehörend, ist ein

Kelch der ev. Gemeinde in K r e i s c h[1]. Hier ist nun der Kampf um die für lange Zeit feststehende Silhouette bereits entschieden. Der Fuß zeigt die sechsblätterige Konzipierung, an der das ganze 15. Jahrhundert unentwegt festgehalten hat. Erst im 16. Jahrhundert wird diese Fußform in mannigfaltiger Weise variiert, doch so, daß die Grundform des Sechsblattes unverändert fortbesteht. Ein Schalenträger fehlt diesem Kelch, doch ist dafür die Kuppa mit der gravierten Minuskelinschrift verziert: **ave maria gracia plena dominus tecum.** Die Rotuli des Nodus zeigen die bekannten Rhombenornamente in Schnittechnik, von vollendetem Schwung der Linienführung dagegen ist das gravierte gotische Pflanzenflachornament der Fußblätter. Die durchbrochene Galerie oberhalb des Aufsatzrandes, die so viel zur Belebung und Verzierung des Abendmahlskelches beiträgt, ist hier durch einen einfachen, mit Punkten und horizontalen Hohlkehlen dekorierten Streifen ersetzt. Daß solche Streifen, ebenso wie die durchbrochenen Maßwerkgalerien mittelst Präge- oder Gußformen hergestellt wurden, die wegen ihrer Dauerhaftigkeit zu dem von Geschlecht zu Geschlecht fortgeerbten Inventar der Goldschmiedewerkstätten gehörten, wird uns nicht nur aus der Gleichmäßigkeit klar, sondern auch aus dem Umstand, daß wir rein gotischen Aufsatzstreifen noch an barocken Abendmahlskelchen des 17. Jahrhunderts begegnen. Fassen wir den Kreischer Kelch als Ganzes ins Auge, so fällt uns die schön behandelte Linie des Fußes, die kräftige und doch fein abgestimmte Gestaltung des Nodus, die leise Ausladung der Schale auf. Das alles hängt damit zusammen, daß die Goldschmiedewerkstätten dieser Zeit sich mit Bewußtsein und mit zielsicherem Streben um eine gefällige, leicht und fließend behandelte Silhouette zu bemühen beginnen. In dieser Beziehung hat unser Kelch dem vorgenannten Bodendorfer Kelch gegenüber einen starken Vorsprung erreicht.

Aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammt wohl

---

[1] s. Tafel XLII, 3. — Vgl. Roth: Kunstgewerbe, S. 88.

jener Kelch des Kirchenschatzes der ev. Gemeinde in Heltau[1], der in reichster Weise dekoriert zu den schönsten Abendmahlskelchen in Siebenbürgen gehört. Von den bisher behandelten Stücken unterscheidet sich dieses Werk dadurch, daß es einen Kelchschalenträger besitzt, der am oberen Rande mit einem Lilienfries versehen ist. Dieser Fries aber war ein neues Motiv, das in der Folgezeit immer wieder angewendet wurde und in den meisten Fällen die gotische Lilie als ornamentale Grundlage benützte. Die große Beliebtheit, deren sich diese Abschlußgalerie zu erfreuen hatte, erklärt sich aus der Konsolidierung jenes Strebens innerhalb der einzelnen Werkstätten, das die nun feststehende Gestaltung des Kelches in erhöhter Weise zu schmücken trachtete. Wir können von diesem Gesichtspunkt aus von einer Periode sprechen, in der noch nach der der gotischen Anschauungsweise am besten entsprechenden Kelchform gesucht wurde und dann von einer Periode, in der dieses Suchen seine Lösung gefunden hatte und nun das Schwergewicht auf die dekorative Seite der künstlerischen Aufgabe gelegt werden konnte. Die erste Periode ist demnach durch das formale Moment und die zweite durch das dekorative charakterisiert. Wir machen deshalb auch in der Geschichte des siebenbürgischen Abendmahlskelches die Erfahrung, die aus der Geschichte jeder Stilgattung, besonders auch aus der der Gotik resultiert. Erst wenn die prinzipiellen Grundlagen des Stils gewonnen sind, tritt das Bestreben nach Bereicherung der Werke im dekorativen Sinne in Geltung. Deshalb ist die Frühgotik von der Spätgotik auch dadurch unterschieden, daß die letzte die tektonischen Grundformen in ihrem Geiste belebte. Der eigentliche Kelchschalenträger dieses Heltauer Kelches ist mit gravierten, mit der Spitze nach aufwärts zeigenden, radial angeordneten Flammenzungen bedeckt. Altertümlich erscheint an unserem Kelch auch der Nodus mit den Rhombenrotuli, und

---

[1] s. Tafel XLII, 2. — Katalog der Kelchausstellung. Nr. 15. — Vgl. Roth: Kunstgewerbe, S. 89.

daraus nehmen wir Veranlassung, diesen Kelch nicht tiefer herab zu datieren. Von den sechs Seiten des Fußes sind drei, so daß eine immer frei bleibt, mit Gravierungen, von denen zwei Heiligenbilder unter Wimpergen enthalten und eine schwungvoll gezeichnetes Rankenwerk aufweist, geschmückt. Zu diesen Heiligen geben die in Minuskeln gehaltenen Unterschriften auf dem aus diesem Grunde ausnahmsweise breiter gehaltenen Aufsatzrande die Erklärung. Wir lesen: S(ancta) **walpurga**; S(anctus) **servacius**.

Auf der Kelchschale selbst aber lautet die Inschrift: **Domine ihesu criste miserere nobis** (!). Auf der Innenseite des Fußes aber erfahren wir den Namen des Donators: **La** {**d**} **cristain** {**de**} **insula**. Die Auflösung lautet: Ladislaus de christiana insula. Jedes der beiden nieder gehaltenen Verbindungsstücke oberhalb und unterhalb des Nodus enthält in Majuskeln den Namen der Himmelskönigin: **M**. Von einer auffallenden Zierlichkeit ist die gepreßte, nicht durchbrochene Galerie des Fußes. Schließlich wollen wir nicht übersehen, daß an diesem Stück zum erstenmal der gewundene Draht als Zierstück Verwendung findet. Er ist zwischen das Fußsechsblatt und den Aufsatzrand gelegt. Die eine Seite des Fußes, auf der die heilige Walpurga abgebildet ist, ist leider gebrochen und würde, um weiteren Beschädigungen des selten schönen Stückes vorzubeugen, einer sorgfältigen fachmännischen Renovierung bedürfen.

Zu den schönsten gotischen Kelchen einer späteren Zeit, einem Kelch in Klein-Schelken durch die Verbindung des Inschriftringes auf der Kuppa mit dem niedergehaltenen Kelchschalenträger zu einem Ganzen enge verwandt, ist ein vollendet schönes Exemplar im Besitz der evangelischen Gemeinde in Hammersdorf[1] zu rechnen. Nicht nur die gravierten Ornamente auf drei Seiten des Fußes, sondern auch die in der gleichen Technik hergestellten Verzierungen des Schalenträgers zeigen

---

[1] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 41.

einen entzückenden Schwung in der Linienführung ihrer Zeichnung. Ueberaus wirkungsvoll erscheint der Zinnenkranz, der sich zwischen das Ende der Fußpyramide und den unteren Verbindungszapfen einschiebt und so in glücklichster Weise dazu beiträgt, den gedrungenen Charakter dieses Kelches um einen Ton schärfer zu markieren.

In diesem Zusammenhang sei noch ein weiterer Kelch des Heltauer[1] Kirchenschatzes erwähnt, der dem Hammersdorfer Kelche nahe steht, jedoch einen niederen Kelchschalenträger aufweist, der seine aus Email bestehende Verzierung verloren hat. —

Der künstlerische Geist des Gewerbes erschöpft sich nicht nur in der Bildung der äußeren Gestalt seiner Werke, sondern offenbart sich auch in der Dekoration. In ihr entfaltet dieser Geist das ganze reizvolle Spiel seiner Phantasie und seiner Erfindungsgabe. Und wenn wir nun daran gehen, die Dekoration der siebenbürgischen Abendmahlskelche einer näheren Betrachtung zu unterziehen, so werden wir uns auch hierbei vor Augen halten müssen, daß in den einzelnen Verzierungsmotiven und ihrer Aufarbeitung nicht die Frucht einer künstlerischen Betätigung vorliegt, die aus der Enge der provinziellen Abgeschiedenheit hervorgegangen ist. Die Vorwürfe und dekorativen Gedanken sind zum allergrößten Teil nicht ureigenstes Eigentum der siebenbürgischen Goldschmiedewerkstätten, sondern Gemeingut der Stilperioden, in deren Bannkreis das Kunsthandwerk überall eingetreten war, draußen so gut wie hier bei uns. Und das will besagen, daß die gesamte ältere Kunst dieses Landes aus ihren großen Zusammenhängen mit der abendländischen Kunst nicht losgelöst werden kann und daß sie als ein Teil und gerade, was das Kunstgewerbe der Goldschmiede anbelangt, als ein vollwertiger Teil der europäischen Kunst angesehen werden darf.

Ueber die Dekoration der romanischen Abendmahlskelche

---

[1] Vgl. Roth: Kunstgewerbe, S. 87 f.

in Siebenbürgen können wir nichts Bestimmtes sagen, denn der Bärendorfer[1] Kelch, der einzige Kelch dieser Epoche, der bisher aufgefunden werden konnte, ist völlig schmucklos. Der Mangel an kunstgewerblichen Denkmälern dieser Zeit macht es unmöglich, zu ermessen, welcher Art die Dokoration gewesen ist. Von einer siebenbürgischen Goldschmiedekunst im Zeitalter des romanischen Stils kann nicht die Rede sein. Erst mit dem Aufkommen der Gotik im 14. Jahrhundert faßt die Goldschmiedekunst Fuß in Siebenbürgen, und es ist in hohem Grade lehrreich, es zu verfolgen, mit welcher Selbstverständlichkeit und mit welcher Sicherheit sie es tut. Wie aus dem Dunkel, wie aus dem Nichts taucht sie plötzlich empor und geht mit einer Sicherheit an ihre Arbeit, als sei sie immer da gewesen und blicke auf eine lange Vergangenheit zurück. Sicherlich ist es außerordentlich fördernd gewesen, daß das Verlangen nach dem Besitz von Goldschmiedewerken zu Beginn des 14. Jahrhunderts besonders in der Kirche mit einer starken Intensität erwacht war, und so bewahrheitet es sich auch hier, daß das Bedürfnis der Nährvater der Kunst ist.

Von Anbeginn der Gotik ist zum Schmucke des Kelches die Inschrift verwendet worden. Das zumeist um die Kelchschale, doch auch um den Fuß gelegte Wortband, die Buchstaben an den Stili und den Rotuli treten mit dem Anspruch auf selbständige dekorative Geltung auf, ganz anders wie in der Zeit der Renaissance und der auf sie folgenden Stilgattungen, wo die Inschriften schon zu Folge ihres Buchstabencharakters in der Regel nur als nebensächliche Beigaben erscheinen. Auf das, was diese Kelchinschriften mit ihrer Bezugnahme auf die dogmatische Wertung des Opfertodes Christi, mit ihren Gebetsformeln, ihren Heiligennennungen und Stifterangaben besagen, brauchen wir unter Hinweis auf die vorhandene Literatur nicht näher einzugehen[2]. Daß die zunächst in den

---

[1] s. Tafel XLI, 1.

[2] Ein Teil dieser Kelchinschriften ist zusammengestellt bei Roth: Kunstgewerbe, S. 83 ff. In gotischen Buchstaben verfaßte Inschriften weisen ferner die Kelche in Eibesdorf, Klein-Schel-

Charakteren der gotischen Majuskeln, dann zumeist in den Lautzeichen der Mönchsminuskeln auftretende Kelchepigraphik mit Bewußtsein als zierende Zutat Verwendung gefunden habe, war nun nicht eine Spezialität der gotischen Goldschmiedekunst allein, sondern eine Eigentümlichkeit der Gotik überhaupt, wovon die Glocken, die Taufkessel, die Buchdeckelbeschläge, die Säume der Heiligengewänder u. a. m. Zeugnis ablegen. Erklärlich wird diese Vorliebe zunächst aus dem äußerlichen Grund, daß den gotischen Buchstaben mehr als den lateinischen Lettern ein ausgesprochen dekorativer Wert innewohnt. Wichtiger aber ist es, daß die so häufigen und gerade an den ältesten gotischen Abendmahlskelchen nur selten fehlenden Inschriften mit einer sehr notwendigen künstlerischen Erwägung im Einklang stehen. Diese Erwägung lag in dem Prinzip der horizontalen Gliederung. In die glatte Fläche der Kelchschalen bringt der Ring mit den einzelnen Schriftzeichen ein wohltuendes Moment der Unterbrechung, der Ruhe und doch der Belebung, und die wagerechte Teilung entspricht in schönster Weise den horizontal gelegten konstruktiven Bestandteilen des Kelches. Aus diesem Grunde besteht zwischen dieser Art des Dekors und dem Aufbau des Abendmahlskelches ein innerer Zusammenhang.

Die Dekoration eines Kunstgegenstandes hat den Zweck die Fläche zu beleben. Eines der einfachsten Verfahren und zugleich das älteste Verfahren der Flächenverzierung überhaupt besteht in den gravierten Zeichnungen. Die prähistorischen Gefäße weisen bekanntlich derartige Zeichnungen sehr oft auf, und wenn

---

ken, Martinsdorf, Csepan, Heidendorf, Jaad, Windau, Probstdorf bei Groß-Schenk, Reps, Hahnbach (Katalog der Kelchausstellung, Nr. 34), Hetzeldorf (Katalog der Kelchausstellung, Nr. 52), Rohrbach (Katalog der Kelchausstellung, Nr. 89), Klausenburg (Katalog der Kelchausstellung, Nr. 109), Leblang (Katalog der Kelchausstellung, Nr. 121), Neithausen (Katalog der Kelchausstellung, Nr. 175) und Petersdorf bei Bistritz (Katalog der Kelchausstellung, Nr. 190) auf. Die Veröffentlichung dieser Inschriften wäre sehr erwünscht.

die Goldschmiedekunst auf allen Stufen ihrer Stilbehandlung von der Gravierarbeit Gebrauch macht, so ist das wieder ein Beweis dafür, wie groß in der Kunst die Lebenskraft der Methoden und Techniken ist, die die Verwirklichung eines dekorativen Gedankens in möglichst einfacher, wenig umständlicher, leicht ausführbarer Weise ermöglichen. Schon der älteste unserer siebenbürgischen Abendmahlskelche, der oft genannte Marktschelkener[1] Kelch, zeigt am Fuß prächtig stilisierte Fabeltiere, an dem Burgberger[2] um 1400 entstandenen Kelch finden wir an dem Kelchschalenträger die Symbole der Evangelisten, am Fuß Heiligenfiguren. Von den gravierten und geschnittenen Verzierungen des Marpoder[3] Kelches haben wir schon gesprochen. Wenn auch diese Heiligenfiguren, die offenbar nach Vorlagen, vor allem nach Kupferstichen hergestellt wurden, mehr dem technischen als dem zeichnerischen Talent unserer Goldschmiede das beste Zeugnis ausstellen, so sind sie dekorativ mit großem Geschick verwendet worden, weil sie mit Ornamenten und Bänderwerk der verfügbaren Fläche sehr schön angepaßt wurden. Als Beispiele hierfür erwähnen wir die betreffenden Kelche in Keisd[4], in Hammersdorf[5], in Tarteln[6], in Heltau[7], in Eibesdorf und in Stolzenburg[8].

Zu den gelungensten Arbeiten, die mit gravierten Zeichnungen geschmückt wurden, gehört der ältere Kelch der ev. Gemeinde in Kreisch[9], von dem wir oben gesprochen haben. Das prachtvoll komponierte Pflanzenornament erinnert an die besten Flach-

---

[1] s. Tafel XLI, 2. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 36.
[2] s. Tafel XLI, 3. — Katalog der Kelchaustellung, Nr. 59.
[3] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 110. — Vgl. S. 148.
[4] Vgl. Roth: Kunstgewerbe, S. 88.
[5] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 41.
[6] s. die Abbildung bei Roth: Kunstgewerbe, Tafel VIII, 1. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 5.
[7] s. Tafel XLII, 2. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 44.
[8] s. Tafel XLV, 1.
[9] s. Tafel XLII, 3. — Vgl. S. 165.

ornamente der gotischen Holzschnitzkunst, wie wir sie gerade auch in Siebenbürgen an einer großen Zahl von Tischen, Schränken, vor allem aber an Chorgestühlen zu bewundern Gelegenheit haben. Die gravierten Ornamente treten dadurch, daß der Grund durch eine Querlage von Strichen dunkler erscheint, wirkungsvoll hervor, was übrigens auch bei den Inschriften der Fall ist. Sehr beliebt waren die mit gravierten vierblättrigen Blumen geschmückten Rotuli, wie sie z. B. an dem Schirkanyer[1] Kelch vorhanden sind. Weniger häufig und nur an Werken der späteren Zeit ist die Gravierung in bloßen Umrißzeichnungen gehalten, so z. B. an einem Kelch in Groß-Schenk[2], wo der Fuß und der Nodus mit gotischem Maßwerk geschmückt ist. Sehr bemerkenswert ist das gravierte Pflanzenornament, mit dem der Korb des Thalheimer[3] Kelches bedeckt ist. Er ist unseres Wissens der einzige Kelch in Siebenbürgen, der in dieser Art verziert ist.

Verhältnismäßig spät — zu bedauern braucht man das nicht — gelangte man dazu, ganze Szenen auf die verfügbaren Flächen des Abendmahlkelches einzugravieren. So besitzt die Hermannstädter[4] ev. Kirchengemeinde einen Kelch aus dem Jahre 1662, dessen Schalenträger die Geburt, Taufe und die Himmelfahrt Christi zur Anschauung bringt, freilich in mehr gut gemeinter, als gut gelungener Ausführung. Wir dürfen eben nicht vergessen, daß dieser Kelch dem 17. Jahrhundert angehört, einer Zeit also, wo das Gefühl für das künstlerisch Wertvolle trotz eines sehr reichen Kunstlebens in unaufhaltsamem Schwinden begriffen war.

In den Formen der Gotik, aber schon unter der leisen Einwirkung der Renaissance ist einer der Zenderscher[5] Kelche entstanden. Während die Umrisse des Kelches, das gravierte

---

[1] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 7.
[2] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 147.
[3] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 96.
[4] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 13. Der Kelch ist eine Arbeit des Hermannstädter Goldschmieds Hans Schwartz.
[5] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 67.

Rankenornament, die Blumenrotuli, die Minuskeln der Stili, weiterhin die Trennungsplatte zwischen dem Fuß und dem unteren Stilus den Einfluß der Gotik erkennen lassen, bildet der Blumenfries des Schalenkorbes schon den Uebergang zu dem Stil der Renaissance, der an dem Nodus klaren Ausdruck gefunden hat.

Ebenso alt wie die Verwendung der Gravierung für die Dekoration des Abendmahlskelches ist die des Emails. Das Email! Als der Meister des Marktschelkener[1] Kelches den blanken Silberflächen des Nodus das leider verloren gegangene Email auflegte, war damit ein Schritt getan worden, der für die Goldschmiedekunst Siebenbürgens von der größten Bedeutung werden sollte. Denn zunächst bedeutete dieser Schritt nichts weniger als ein Bekenntnis auf das Recht der Farbe. Goldglanz und Farbenleuchten in gegenseitig sich ergänzender Vereinigung, was hätte mehr geeignet sein können, das Mysterium des Meßopfers mit magischem Schimmer zu umkleiden! In der Aufnahme der Farbe in das Schmuckinventar der Goldschmiedekunst lag eine Fülle von Entwicklungsmöglichkeiten und es war zugleich auch ein Zurückgreifen auf einen Gebrauch, der die primitiven Meister der Völkerwanderung mit einer uralten orientalischen Gepflogenheit verband. So gibt es nichts neues unter der Sonne. Das Email — es macht den Ruhmestitel der siebenbürgischen Goldschmiedekunst aus! Durch ein halbes Jahrtausend ist es mit hingebender Treue gepflegt worden und wir dürfen sein Vorhandensein als einen Beleg dafür ansehen, wie die Goldschmiede bestrebt gewesen sind, auch der malerischen Wirkung ihrer Erzeugnisse gerecht zu werden.

An den siebenbürgischen Abendmahlskelchen können wir vier Arten des Emails konstatieren, zunächst das reine Flächenemail. Es besteht darin, daß eine Fläche mit einer Emailschicht überzogen wird. Soviel wir wissen, ist diese Emailart zum erstenmal, bezeichnend genug, an dem alten Marktschelkener Kelch angewandt worden, an dem, wie schon bemerkt worden ist, der

---

[1] s. Tafel XLI, 2. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 36.

Mantel des Nodusprismas mit Email überzogen war. Aus diesem Email, das dem émaile cloisonné enge verwandt ist, entstand das translucide Email auf geschnittenem Silbergrund. Wenn sich dieses Email auch an keinem einzigen unserer Abendmahlskelche, weder auf dem Marpoder[1] noch auf einem der Karlsburger[2] Kelche, zu jener Höhe erhoben hat, auf der es uns an dem berühmten Heltauer Reliquienkreuz[3] entgegentritt, wo unter der blauen Emailschicht die Gestalten der hl. Katharina und Magdalena, des hl. Petrus und des hl. Michael hervorleuchten, so haben es doch unsere Goldschmiede konsequent gerade an den Kelchen immer wieder angewandt. Und zwar sind es die Rotuli des Nodus gewesen, zu deren Schmuck diese Emailtechnik herangezogen wurde. Man kann sagen, daß beinahe ohne einzige Ausnahme jene Kelche, deren Knäufe mit Rotuliprismen versehen sind, an der Vorderseite der Nodusansätze dieses Email aufweisen. In den Silbergrund sind gotische Ornamente eingeschnitten, bei deren Ausführung die Goldschmiede eine große Geschicklichkeit entfalteten, und diese Ornamente sind dann mit Email belegt, so daß die tiefer ausgeschnittenen Partien dunkler, die höher liegenden heller erscheinen. Dadurch entsteht ein Bild von eindrucksvoller Modellierung. Sehr oft treten an Stelle dieser geschnittenen Ornamente Buchstaben, wie z. B. an dem Csepaner und an dem Hahnbacher[4] Kelch, wo wir an den Rotuli einen Teil des englischen Grußes in Majuskeln vorfinden: MAVEAR für AVE MAR(ia), doch werden sie nur mit Email umgeben und nicht überzogen, so daß hier wieder das Flächenemail in Geltung steht. Auch dafür läßt sich eine große Zahl von Beispielen anführen, doch begnügen wir uns mit der Vorführung der Kelche in Mar-

---

[1] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 110.

[2] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 92.

[3] s. die Abbildung: Kirchliche Kunstdenkmäler aus Siebenbürgen I. Tafel 12 u. 13.

[4] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 34.

pod[1], Groß-Scheuern[2], Leschkirch[3], Zendersch[4], Reps[5] und Lechnitz[6]. Zur Dekoration derjenigen Rotuli, die die Gestalt von Blumenkelchen angenommen haben, gelangt wieder das Flächenornament zu häufiger Anwendung, hauptsächlich in den Farben Grün und Blau. Derartige Blumen-Email-Rotuli besitzt neben vielen anderen je ein Kelch der ev. Gemeinden in Alzen[7], Groß-Probstdorf[8] und in Durles[9]. Mit emaillierten Rotuli sind die betreffenden Kelche in Hammersdorf[10], Ludwigsdorf[11] und Scharosch[12] bei Groß-Schenk ausgestattet. Häufig sind auch an den Kelchen der Gotik die Seiten der Stili mit durchsichtigem Email auf geschnittenem Silbergrund geschmückt. Als Beispiele nennen wir die Kelche in Pintak, Tarteln[13], Durles[14], Scharosch[15] bei Groß-Schenk, Henndorf[16], Michelsberg[17], Alzen[18], Hetzeldorf[19], Ludwigsdorf[20], Klein-Schenk[21], Kirieleis[22] und Meschen[23].

---

1 Katalog der Kelchausstellung, Nr. 110.
2 Katalog der Kelchausstellung, Nr. 48.
3 Katalog der Kelchausstellung, Nr. 61.
4 Katalog der Kelchausstellung, Nr. 67.
5 Katalog der Kelchausstellung, Nr. 117.
6 Katalog der Kelchausstellung, Nr. 135.
7 s. Tafel XLIII, 3. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 50.
8 s. Tafel XLVIII, 3.
9 Katalog der Kelchausstellung, Nr. 28.
10 Katalog der Kelchausstellung, Nr. 150.
11 Katalog der Kelchausstellung, Nr. 95.
12 Katalog der Kelchausstellung, Nr. 141.
13 Katalog der Kelchausstellung, Nr. 5.
14 Katalog der Kelchausstellung, Nr. 28.
15 Katalog der Kelchausstellung, Nr. 141.
16 Katalog der Kelchausstellung, Nr. 9.
17 Katalog der Kelchausstellung, Nr. 43.
18 s. Tafel XLIII, 3. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 50.
19 Katalog der Kelchausstellung, Nr. 58.
20 Katalog der Kelchausstellung, Nr. 95.
21 Katalog der Kelchausstellung, Nr. 132.
22 Katalog der Kelchausstellung, Nr. 139.
23 Katalog der Kelchausstellung, Nr. 8.

Die dritte Gruppe der Emailkelche umfassen diejenigen Stücke, an denen sich die Technik des sog. Drahtemails vorfindet. Bekanntlich besteht dieses Drahtemail darin, daß auf eine Silberblechfläche das aus feinem gedrehten Draht gebildete Blumen-, Ranken- und Blätterornament aufgelötet wird und die dadurch entstehenden Felder mit verschiedenfarbigem Email ausgefüllt werden. Auf die Drahtemailfrage, um deren Erforschung sich insbesondere Josef Hampel das größte Verdienst erworben hat, wollen wir an dieser Stelle nicht näher eingehen. Wir wollen nicht weiter untersuchen, ob diese Dekoration dadurch entstanden ist, daß die Goldschmiede Vorwürfe der Volksstickereien, die Blumenmotive mit besonderer Bevorzugung verarbeiteten, aufgenommen und ihrer Arbeitsweise angepaßt haben, wir wollen auch nicht näher in die Frage eintreten, ob die Anregung zur Ausbildung dieser eigenartigen und hochinteressanten Technik von dem Auslande ausgegangen ist, sondern begnügen uns mit der Tatsache, daß seit dem 15. Jahrhundert das Drahtemail auch in den Goldschmiedewerkstätten der siebenbürgischen Städte in voller Blüte stand, und daß wir neben anderen Schmuckgegenständen eine ganze Serie von Abendmahlskelchen besitzen, die dieses Email aufweisen. Der Rong-Kelch[1] im ungarischen Nationalmuseum, dann die betreffenden Kelche in Hermannstadt[2], Kronstadt[3], Weidenbach[4], Jakobsdorf[5], Petersdorf[6] bei Mühl-

---

[1] s. Abbildung und Beschreibung bei J. Hampel: Das mittelalterliche Drahtemail. Budapest 1888. S. 3 ff. — Archaeologiai Értesítő XIV (1894) S. 18 f. u. S. 221 f.

[2] s. Tafel XLIV und XLVI. — Roth: Mitteilungen aus dem Baron von Brukenthalschen Museum I. Abbildung Tafel II u. III. Beschreibung S. 4. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 4 u. Nr. 60.

[3] s. Abbildung und Beschreibung bei Gyárfás: Régi brassai ötvösművek. (Alte Kronstädter Goldschmiedewerke.) Separatabdruck aus dem Archaeologiai Értesítö XXVIII und XXIX (1908 u. 1909) S. 26 f.

[4] s. Abbildung u. Beschreibung Batthyáneum I. S. 79 f. — Katalog der Kelchausstellung, Nr 155.

[5] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 69.

[6] Vgl. Roth: Kunstgewerbe, S. 94.

bach, Reußdorf[1], Groß-Probstdorf[2], Karlsburg[3], Klausenburg[4], Maros-Vásárhely[5], Klein-Bistritz[6], Groß-Schenk[7], Schweischer[8], Alzen[9], Stolzenburg[10], Eibesdorf[11], Klein-Schelken[12], Bistritz, Bogeschdorf[13], Nadesch, Schönberg, Jaad, Deutsch-Weißkirch[14], Stein[15] und Fogarasch[16] sind mit diesem vornehmen und doch zugleich sehr lebhaften Schmuck versehen. Wohl der am reichsten mit Drahtemail dekorierte Kelch unter ihnen befindet sich im Besitz der ev. Gemeinde in Klein-Schelken[17]. An ihm sind zunächst alle sechs Seiten der Fußpyramide mit Drahtemailornamenten geschmückt, zu denen sich noch drei Felder des Kelchschalenträgers hinzugesellen. Die Farben sind Weiß, Rot, Grün auf dunkelblauem Grund. Nimmt man noch hinzu, daß auch die Blumenkelchrotuli mit Email versehen waren, daß drei Felder des Kelchschalenträgers mit dem

---

1 Katalog der Kelchausstellung, Nr. 11.

2 Hampel: Drahtemail, Abbildung 30; Beschreibung S. 8. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 18.

3 Katalog der Kelchausstellung, Nr. 88 u. Nr. 122.

4 Vgl. Roth: Kunstgewerbe, S. 95.

5 Hampel: Drahtemail, S. 8.

6 s. Tafel XLIII, 2. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 2.

7 s. die Abbildung bei Roth: Kunstgewerbe, Tafel X, 3. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 73.

8 Vgl. Roth: Kunstgewerbe, S. 95.

9 s. Tafel XLIII, 3. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 50.

10 s. Tafel XLV, 1.

11 Hampel: Drahtemail, Abbildung Nr. 39; Beschreibung S. 10. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 33.

12 s. die Abbildung bei Roth: Kunstgewerbe, Tafel X, 1.

13 Katalog der Kelchausstellung, Nr. 113.

14 Katalog der Kelchausstellung, Nr. 123.

15 Katalog der Kelchausstellung, Nr. 142.

16 Der Fogarascher Drahtemailkelch befindet sich im Karlsburger Domschatz. Vgl. Batthyáneum I. Abbildung S. 76 u. Beschreibung S. 75f.

17 s. die Abbildung bei Roth: Kunstgewerbe, Tafel X, 1.

sog. siebenbürgischen Email geschmückt sind, bedenkt man ferner, daß die Verzierungen des Nodus aus durchbrochenem Maßwerk bestehen und daß auch die Buchstaben der Verbindungszapfen mit Flächenemail umgeben waren, so erhellt daraus, daß in diesem Kelch ein Werk vorliegt, das durch den Reichtum seiner Dekoration ganz hervorragende Beachtung verdient. Ein zweiter Kelch im Besitz derselben Gemeinde erscheint dadurch bemerkenswert, daß in den Kelchschalenträger ein Ring mit einer Drahtemailgirlande von überaus reizendem Fluß der Zeichnung eingesetzt ist. Soweit unsere Kenntnis der siebenbürgischen Abendmahlskelche reicht, ist dieses Stück das einzige, an dem dieses Motiv zu finden ist.

Die Zeichnung des in den siebenbürgischen Werkstätten gepflegten Drahtemailornaments trägt einen einheitlichen, aus strengstilisierten Blumensträußen bestehenden Typus, worauf Hampel als erster hingewiesen hat. Nur wenige Kelche weichen von diesem Typus ab. Einer von ihnen befindet sich im Kirchenschatz der ev. Gemeinde in Groß-Schenk[1] und hat in einzelnen Feldern des Kelchschalenträgers geometrische, aus Kreisteilungen zusammengesetzte Ornamente, doch weist schon der plumpe, ungegliederte, im übrigen auch mit Drahtemail dekorierte Nodus ebenso wie die unschöne Form des Kelchschalenträgers mit seinen nach oben halbkreisförmig abschließenden, das Prinzip der horizontalen Gliederung verlassenden Teilen darauf hin, daß wir es hier mit der Arbeit eines Mannes zu tun haben, der gegen das Ende des 16. Jahrhunderts gelebt hat und dessen künstlerische Fähigkeit auffallend gering gewesen sein muß. Einer der jüngsten der siebenbürgischen Abendmahlskelche, an denen das Drahtemail vorkommt, befindet sich im Besitz der ev. Kirche in Schweischer[2]. Nicht nur das Fehlen der Rotuli an dem Knauf, sondern auch eine gewisse Unbehol-

---

[1] s. die Abbildung bei Roth: Kunstgewerbe, Tafel X, 3. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 73.

[2] Vgl. Roth: Kunstgewerbe, S. 95.

fenheit in der Zeichnung der Drahtemailornamente, mit denen drei Felder des Schalenträgers geschmückt sind, deuten auf eine späte, wohl dem Ende des 16. Jahrhunderts angehörige Entstehung. Auch der kümmerliche Lilienfries oberhalb des Kelchschalenträgers darf als ein Beweis für die späte Entstehung angesehen werden. Drei der Schalenträgerfelder sind mit dem auch an einem der Stolzenburger[1] Kelche auftretenden Ornament bedeckt. Es besteht aus kleinen rhombischen, aus übereinandergelegten Drähten gebildeten und an den Kreuzungsstellen mit kleinen Kügelchen versehenen Figuren.

Im 17. Jahrhundert wurde das eigentliche Drahtemail von siebenbürgischen Werkstätten nicht mehr angewendet. An seine Stelle, dem derberen Geist dieser Zeit angemessen, trat nun ein neues Emailverfahren, das hin und wieder, so an dem prächtigen Abendmahlskelch in Klein-Schelken[2], schon im 16. Jahrhundert bekannt und geübt worden war, das sogenannte siebenbürgische Email, auch Maleremail genannt. Es besteht darin, daß auf eine Silberunterlage ohne Ränder das Email in ziemlich dicken Lagen aufgetragen wurde. Farbenreichtum, der durch die verschiedenen Couleuren einer und derselben Fläche gesteigert wird, charakterisiert diese Technik als ein Bestreben zu dem ausgesprochen Malerischen.

Vielleicht den ältesten Kelch, an dem das siebenbürgische Email auftritt, besitzt die Hermannstädter ev. Kirchengemeinde. Er stammt seinen Formen nach zu schließen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die kräftigen Blumenrotuli weisen blaues und grünes Flächenemail mit weißen und roten Punkten auf, den Schalenkorb aber bedecken drei blaue und drei grüne, große Emailflächen, deren oberster Rand mit kleinen Muscheln in den Farben weiß und rot verziert ist. Die Wirkung des Kelches ist ganz eigenartig. Leider ist ein grünes und ein blaues Emailfeld

---

[1] s. Tafel XLV, 2. — Vgl. S. 212 f.

[2] s. die Abbildung bei Roth: Kunstgewerbe, Tafel X, 1.

in Verlust geraten. Ein ähnliches Stück besitzt die ev. Gemeinde in Heidendorf.

Das schönste in Betracht kommende Werk dieser Technik, die insbesondere bei der Dekoration der Schmuckstücke, Heftel, Gürtel, Bockelnadeln Verwendung fand, ist der schon genannte Kelch im Hermannstädter Kirchenschatz[1]. Er ist ein Werk des Goldschmiedes Johann Ongert aus dem Jahre 1672. Hier sind die großen Blumen und Blätter, die den Kelchschalenträger zu einem förmlichen Blumenkorb machen, über und über mit Email überzogen, so daß dadurch eine Eindringlichkeit der Wirkung entsteht, die zu allen Zeiten der Goldschmiedekunst nur aus der Vereinigung des Goldglanzes und des Farbenleuchtens entstanden ist.

Hält der Kelch des Johannes Ongert noch den gotischen Aufbau fest, so ist der ebenfalls mit Maleremail geschmückte Kelch der ev. Gemeinde in Scharosch[2] bei Elisabethstadt eine Barockarbeit von eigentümlich phantastischer Form. Neben Blumenarabesken finden wir an ihm eine Anzahl von Emailmedaillons mit alttestamentlichen Szenen. In derselben Gruppe der Emailkelche rangiert ferner ein Kelch im Karlsburger Domschatz.

Einen Beweis, daß die siebenbürgischen Goldschmiede noch im 18. Jahrhundert das Maleremail mit ausgezeichneter Meisterschaft zu handhaben wußten, liefert nicht nur der wohlerhaltene Bethlenkelch[3] des Landesmuseums für Kunstgewerbe, sondern auch der schon erwähnte Kelch im Besitze der ev. Gemeinde in Groß-Probstdorf[4], der 1775 gestiftet wurde. Er ist eines der interessantesten Stücke des siebenbürgischen Denkmälerbestandes und ein Meisterwerk ersten Ranges. Bevor wir uns näher über

[1] s. Tafel LI. — Vgl. Roth: Mitteilungen aus dem Baron von Brukenthalschen Museum I. Tafel XI und S. 7. — Vgl. S. 153.

[2] s. die Abbildung: Kirchliche Kunstdenkmäler etc. I. Tafel 17. — Das Meisterzeichen dieses Kelches besteht aus den Buchstaben DGF.

[3] Der Kelch stammt aus dem Jahre 1755 und befand sich früher im Besitz des Grafen Bethlen zu Kreisch. Vgl. Roth: Kunstgewerbe, S. 130.

[4] s. Tafel LII, 2.

dieses Stück äußern, führen wir die um den Kelchrand gelegte Inschrift an: Pro memoria calicem dono misit a Constantinopl: Joh: Reihsner natus Cibin(ii), in Eclesiam Proszdorffensem ubi D(omi)na Mater ejus sepulta jacet. (1)775 d(ie) 18 Xbr. Dieser Kelch ist eine der prächtigsten Arbeiten der siebenbürgischen Maleremailtechnik. Am Fuß, dem Nodus, den Zapfen, dem Deckel und besonders der Kelchschale, sowie an der Bekrönung derselben sind die Ornamente mit vollendet behandeltem Email in verschiedenen Farben belegt. Die Ausführung ist ohne Tadel, die Verteilung der Farbenwerte geschmackvoll. Der Aufbau ist leicht und elegant, selbst der zarte Nodus mit Geschick einkomponiert. Die Emailmedaillons des Deckels und des Fußes weisen eine überaus zarte und reizende farbige Rankenzeichnung auf weißem Grund auf. Die Inschrift läßt keinen Zweifel darüber aufkommen, daß dieser Kelch aus Konstantinopel nach Siebenbürgen geschickt worden ist, aber für uns erhebt sich die Frage, ob in diesem Werk wirklich eine türkische Arbeit vorliegt. Diese Frage glauben wir mit Rücksicht auf den ausgesprochenen Spätrenaissancecharakter des Ornaments, in dem wir kein Anzeichen des orientalischen Einflusses wahrnehmen können, verneinen zu müssen. Wir sehen ferner auch nicht ein, zu welchem Zweck dieses Gefäß, das die Bestimmung eines Abendmahlskelches auf den ersten Blick erkennen läßt, in Konstantinopel hätte angefertigt werden können. Da wir aber solche Emailkelche auch sonst in Siebenbürgen antreffen, so liegt die Vermutung nicht allzu weit ab, daß dieser Kelch auf irgend eine Weise aus Siebenbürgen nach Konstantinopel gelangt ist, wo ihn Johann Reiszner angekauft und der Kirchengemeinde in Groß-Probstdorf als Geschenk zugeschickt hat. So hat uns denn der glückliche Zufall ein Werk erhalten, das zu den schönsten Stücken der noch im 18. Jahrhundert in Siebenbürgen blühenden Emailtechnik gehört.

Aber nicht nur das Email diente dazu den farbigen Effekt des Kelches zu heben, sondern auch die Steine und Perlen, die man in die einzelnen Bestandteile des Kelches einzusetzen

liebte. So weisen schon Kelche des 16. Jahrhunderts solche Verzierungen auf, für die neben Halbedelsteinen, besonders Türkisen, unbedenklich farbiges Glas gebraucht wurde. Wir finden Steine an einem Kelch der Deutsch-Kreuzer[1] Kirchengemeinde, wo sie die Stelle der Rotuli einnehmen. Dieselbe Funktion üben sie an einem Kelch in Deutsch-Zepling[2], Wermesch[3], Freck[4], Leschkirch[5] und Bell[6] aus. Steine oder Perlen finden wir ferner an Kelchen in Mediasch[7], Schäßburg[8], Hermannstadt[9], Meeburg, Sächsisch-Regen, Draas[10], Tekendorf[11], Agnetheln[12], Lechnitz[13], Bistritz, Minarken, Ober-Neudorf, Pintak, Senndorf, Skt. Georgen, Almen, Maldorf, Wölz, Windau, Bogeschdorf und sonst noch oft.

Im Dienste der Flächendekoration steht nun weiterhin eine Zierweise, die wir als Filigran[14] bezeichnen, obwohl sie nicht aus dünnen gebogenen und miteinander verbundenen Blechstreifen, sondern aus gedrehtem Draht besteht, mit dem Blumenzeichnungen und geometrische Ornamente gebildet werden. Wenn wir dieses Filigran mit einem paradoxen Ausdruck benennen dürfen, so ist es ein Drahtemail ohne Email. Wir finden diese eigenartige Technik

---

[1] s. die Abbildung bei Roth: Kunstgewerbe, Tafel X, 2.

[2] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 91.

[3] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 103.

[4] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 35.

[5] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 172.

[6] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 77.

[7] s. die Abbildung bei Roth: Kunstgewerbe, Tafel XI, 2. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 27. — Mit Steinen ist auch ein zweiter und dritter Kelch des Mediascher Kirchenschatzes geschmückt. s. die Abbildung bei Roth: Kunstgewerbe, Tafel XII, 1 u. 3. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 51.

[8] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 53.

[9] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 72.

[10] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 127.

[11] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 19

[12] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 26. — Dieser Kelch ist ein Werk des Hermannstädter Goldschmieds Paul Brölfft († 1713).

[13] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 135.

[14] Vgl. S. 212f.

an einem Kelch der ev. Gemeinde in Birthälm[1], wo sie einzelne Teile des Nodus und den sechsfach geteilten Kelchschalenträger überzieht. Wahrscheinlich war auch der verloren gegangene Fuß in derselben Weise geschmückt, was wir an einem diesem Kelch sehr nahestehenden Kelch in Meschen[2] wahrnehmen können. Die Feinheit der Ausführung ist ebenso wie die Gewandtheit der Zeichnung dieses Filigranes lobend anzuerkennen. Auf derselben Höhe stehen die Filigranfelder an dem schon oben genannten Wayda-Kelch[3] der Hermannstädter ev. Kirchengemeinde im Baron von Brukenthalschen Museum. Ohne Frage sind beide Kelche das Werk eines und desselben Meisters. Mit dieser Gruppe steht der prachtvolle Kelch der reformierten Gemeinde in Maros-Vásárhely[4] im engsten Zusammenhang. Eigentümlich ist allen diesen Arbeiten, daß zur Belebung der Wirkung eine Menge von winzigen Kügelchen mitverwendet wurde. Diese Kügelchen, die aussehen, als sei der Kelch mit blinkenden Tautropfen übergossen, finden sich auch an je einem Kelch der ev. Gemeinde in Stolzenburg[5] und des Karlsburger[6] Kirchenmuseums. An beiden jedoch ist das Ornament nicht auf dem Motiv der Blume oder des Blattes, sondern auf dem der einfachen quadratischen Musterung aufgebaut. Eigentümlichen Filigranschmuck erblicken wir an dem dem 17. Jahrhundert angehörigen Sächsisch-Piener[7] Kelch. Sehr wirkungsvoll ist das Perlenfiligran an den Kelchen in Tartlau[8] und Mettersdorf[9].

---

[1] s. Tafel XLIX, 3. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 12.

[2] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 8.

[3] s. Tafel XLVI.

[4] s. Abbildung und Beschreibung Archaeologiai Értesitö XIV (1880) S. 11 ff.

[5] s. Tafel XLV, 2.

[6] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 98. — Dieser Kelch stammt aus dem Jahre 1528.

[7] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 76.

[8] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 126. — Dieser Kelch stammt aus dem Jahre 1529. s. die Abbildung: Das sächs. Burzenland, S. 107.

[9] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 162.

Mit dem Filigranornament, das aus der Kelchmantelfläche herauswächst, bezw. auf diese Fläche aufgelegt ist, ist bereits der Weg betreten, der zu den plastischen, auf sehr verschiedene Art gebildeten Verzierungen des Abendmahlskelches führte. Die Zeit, in der solches mit immer steigender Bevorzugung dieser Dekorationsweise geschah, begann mit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und dauerte bis tief in das 18. Jahrhundert. Der Anfang dazu war allerdings viel früher geschehen, denn wir meinen, daß der Keim hierzu damals gelegt wurde, als der senkrechte Streifen zwischen dem Aufsatzrand und dem Fußkegel, der ja später zur Fußpyramide wurde, mit durchbrochenem Maßwerk versehen und zur Ziergalerie durchgebildet worden war. Und solches geschah schon an den ältesten gotischen, dem 14. Jahrhundert angehörigen Abendmahlskelchen Siebenbürgens, wohl mit aus dem Bestreben oder aus einem vielleicht nur unbewußt vorhandenen Gefühl heraus, den vertikalen Aufbau des Abendmahlkelches auch horizontal zu gliedern. Das einmal vorhandene Samenkorn aber wuchs und brachte hundertfältige Frucht. Aus dem innern Konnex mit jenem Prinzip der horizontalen Gliederung und zugleich aus dem in dem Geist der Gotik gelegenen Zug zur Plastik entstand der Abschlußfries des Kelchschalenträgers. In den meisten Fällen ist dieser Fries aus einem Lilienkranz zusammengesetzt, an dem wir die scheinbar unbegrenzte Möglichkeit in der Variation dieses Themas wahrnehmen. Bald zart und fein, wie an dem Denndorfer[1] Kelch, bald wuchtig und schwer, wie an dem Tartelner[2] Kelch, bald einfach und anspruchslos, wie an dem Reußdorfer[3] Kelch und bald kompliziert und prätentiös, wie an einem Keisder[4] Kelch wird das Motiv der Lilienblüte immer

[1] s. Tafel XLVIII, 2.

[2] s. die Abbildung bei Roth: Kunstgewerbe, Tafel VIII, 1. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 5.

[3] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 11.

[4] Vgl. Roth: Kunstgewerbe, S. 88.

wieder abgewandelt und immer bleibt es anziehend und reizvoll. Nur selten trat in gotischer Zeit an die Stelle dieses Lilienfrieses ein Rankenfries, wie ihn der Stolzenburger[1] Filigrankelch aufweist. Daß auch dieser Teil des Abendmahlkelches im 17. Jahrhundert den mannigfaltigsten Umformungen unterworfen wurde, ist bei der in dieser Periode herrschenden Unklarheit der künstlerischen Anschauung ohne weiteres verständlich. Bald wird dieser Fries zu einer Lorbeerblattgirlande, wie wir es an dem Heltauer[2] Kelch des Johann Christoph Schwartz aus dem Jahre 1698 sehen, bald ist es nur ein stark hinauf gerückter Wulst, wie er an dem Nimescher[3] Kelch vorhanden ist, und an vielen barocken Kelchen, die die horizontale Gliederung aus ihren Ambitionen ausgeschaltet haben, fehlt dieser Fries überhaupt.

Und wie wir an dem Lilienkranz, mit dem der Kelchschalenträger in so wirkungsvoller Weise abgeschlossen wird, die außerordentliche Variabilität bewundern, so ist ein Gleiches auch in der Verbindungsgalerie zwischen Aufsatzrand und Fußkegel der Fall. Alle Elemente der gotischen Maßwerkformen, Dreipaß, Vierpaß, Fischblase usw. sind hier in Aktion, soferne es der Goldschmied nicht vorzieht, eine feingeschwungene durchbrochene Ranke in diese Galerie einzukomponieren. Da diese Galerien aber, ebenso wie die Lilienfriese auf mechanischem Wege durch Auswalzen eines Blechstreifens mittelst Prägerädchen oder durch den Guß hergestellt wurden und Stahlwerkzeuge und Gießformen eine längere Dauer hatten, als die einzelnen Stilperioden, so wundert es uns nicht, daß wir rein gotischen Fußgalerien und Lilienfriesen noch zu einer Zeit begegnen, in der die Gotik schon längst verwelkt war. Ein Beispiel dafür bietet u. a. der Jakobsdorfer[4] Kelch. Von dem vollständigen

---

[1] s. Tafel XLV, 2.
[2] s. Tafel L, 3. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 1.
[3] s. Tafel LII, 1. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 16.
[4] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 69a. — Das Meisterzeichen dieses Kelches besteht aus den Buchstaben PS.

Verblassen der Tradition aber mögen die Mühlbächer[1] Abendmahlskelche Zeugnis ablegen, bei denen die Fußgalerie nur aus kleinen wagerechten Strichen und der Kelchschalenfries des einen dieser Kelche aus einer Inschrift besteht, die aus geschnittenen Buchstaben zusammengesetzt wurde. Dasselbe gilt in Bezug auf die Fußgalerie von einem dem 16. Jahrhundert entstammenden Kelch der Groß-Schenker[2] ev. Kirchengemeinde.

Darf man schon Fußgalerie und Kelchschalenfries als plastischen Schmuck des Abendmahlkelches bezeichnen, so tritt diese Art der Dekoration noch deutlicher in dem von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts angefangen reichlich gebrauchten Maß- und Rankenwerk zutage. In der Aufarbeitung dieses Motivs machen sich zwei Richtungen geltend. Die eine baut einzelne Teile des Kelches, so den Fuß und den Nodus, vollständig aus durchbrochenem Ornament auf. In dieser Weise, die allerdings nur selten zu konstatieren ist, ist z. B. ein Kelch der ev. Gemeinde in Deutsch-Kreuz[3] überaus ansprechend behandelt worden. Hier wird die Fußpyramide analog dem Steinhelm der gotischen Türme ganz in ein System von Maßwerkmotiven aufgelöst. Die zweite Richtung, die sehr häufig anzutreffen ist, besteht darin, daß das plastische Zierwerk auf die einzelnen Kelchbestandteile aufgelegt wird. Von dieser Art der Dekoration ist vor der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nur selten Gebrauch gemacht worden. Ein schönes Beispiel dafür besitzt die ev. Gemeinde in Meschendorf[4]. Hier ist sowohl auf den Kelchschalenträger als auch auf den Fuß aus massivem Silber geschnittenes gotisches Rankenwerk von fein empfundener Zeichnung aufgelegt, zu dessen Belebung auch kleine Statuettchen von Heiligen dienen. Hervorragend ist dieselbe Verzierungsart an den betreffenden drei Stücken

---

[1] s. Tafel LIII, 2. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 47.
[2] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 147.
[3] s. die Abbildung bei Roth: Kunstgewerbe, Tafel X, 2.
[4] s. Tafel XLVII, 3.

im Mediascher[1] Kirchenschatz. An einem von ihnen[2] — er stammt schon aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts — tragen die Ranken mit ihren Früchten und Blumen einen ausgesprochen naturalistischen Charakter. In die Winkel des Aufsatzrandes sind Maria mit dem Jesuskinde, die anbetenden Könige, die hl. Katharina und der Nährvater Josef in Einzelfiguren eingesetzt. Derartige Heiligenfiguren finden wir weiterhin an dem Kuppaträger eines auch sonst durch seine Fußform sehr interessanten Kelches in Birthälm[3] im Verein mit Rundreliefs, die den Oelberg, den hl. Georg, die hl. Magdalena und die hl. Barbara darstellen. Solche Rundreliefs finden wir auch an dem prächtigen Kelche der ev. Kirchengemeinde in Schaas[4]. An diesem Kelch bringen die Rundreliefs u. a. die Verkündigung und die Anbetung des Jesuskindes zur Darstellung. Der Birthälmer, Schaaser und ein Kelch im Schäßburger[5] Kirchenschatz sind ohne Frage Werke eines Meisters und gehören der Blüteperiode der siebenbürgischen Goldschmiedekunst an. Dem Schäßburger Kelch verleihen der ganz aus durchbrochenem Maßwerk, vor allem aus Fischblasen zusammengesetzte Nodus, das vollendet ausgeführte und äußerst schwungvolle Rankengewinde des Schalenträgers einen besonderen Wert. Dazu kommt eine gewisse Zurückhaltung in der Dekoration des Fußes, der durch eingefügte Bogenzwickel, die wir auch an den betreffenden Kelchen in Schaas und Birthälm wiederfinden, eine größere Bewegtheit erhält.

Zu den spätgotischen Rankenkelchen gehört nun auch ein zweiter Kelch im Kirchenschatz der ev. Gemeinde in Schäßburg[6]. Trotz

---

[1] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 27 u. Nr. 51. — s. die Abbildungen bei Roth: Kunstgewerbe, Tafel XI, 2; XII, 1 u. 3.

[2] s. die Abbildung bei Roth: Kunstgewerbe, Tafel XI, 2. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 27.

[3] s. die Abbildung bei Roth: Kunstgewerbe, Tafel XI. 3. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 166.

[4] s. die Abbildung bei Roth: Kunstgewerbe, Tafel XII, 2.

[5] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 120.

[6] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 53. — Die Statuettchen des

der Unklarheit in der Bildung der Rotuli, die durch kleine Halbedelsteine ersetzt sind, zeigen der Reichtum des üppig wuchernden Rankenornaments, mit dem Fuß, Nodus und Kelchschalenträger bedeckt sind, ebenso wie die Statuetten von Heiligen, die nicht nur an dem Schalenträger, sondern auch in den zwölf Nischen der Verbindungszapfen angebracht sind, wie hier der Meister bemüht gewesen ist, eine Prunkleistung zu Stande zu bringen. Deshalb hat er nicht nur den Fuß viel reicher, als es sonst zu geschehen pflegte, gegliedert, sondern auch mit Halbedelsteinen nicht gespart, die er über alle Teile seines Werkes hin verstreut. Gerade die Abendmahlskelche des Schäßburger Kirchenschatzes sind ein Beweis, wie die Goldschmiede dieser Stadt, was Können und Geschmack anbelangt, in der ersten Reihe der ungarländischen Meister überhaupt zu nennen sind. In die Gruppe der mit plastischen Ornamenten geschmückten Kelche gehören u. a. die Kelche in Heldsdorf[1], Reichesdorf[2], Karlsburg[3], Draas[4] und Broos[5]. Das Rankenwerk der genannten Kelche ist aus geschmiedetem, geschnittenem und gefeiltem Silber hergestellt. Diese Arbeitsart darf als umständlich und mühselig angesehen werden. Schon am Anfang des 16. Jahrhunderts wandten deshalb die Goldschmiede eine leichter zu handhabende Technik an. Es war die sog. Schnittechnik. Sie bestand darin, daß dünne Silberstreifen und Blätter mit der Scheere so bearbeitet wurden, daß die gebogenen Ränder, Enden, Zacken das Aussehen des gotischen Blattwerkes erhielten. Eine Steigerung der plastischen Wirkung erreichte man dadurch,

---

Kelches stellen die Jungfrau Maria, Christus, den hl. Martin, den hl. Laurentius und den hl. Bartholomäus dar.

[1] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 118. — s. die Abbildung: Das sächs. Burzenland, S. 108.

[2] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 146.

[3] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 167.

[4] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 176.

[5] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 119.

daß die einzelnen Blätter und Blattrippen mit Rinnen und Längseindrücken versehen wurden.

Zu den Arbeiten dieser Technik gehört dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts entstammend ein ganz eigentümlicher Kelch im Besitz der ev. Gemeinde in Groß-Kopisch[1]. Die Rotuli des getriebenen Nodus gleichen denen des oben genannten Denndorfer Kelches. In der Schnittechnik, die auf dem Korb und auf dem Fußkegel dieses Kelches auftritt, ist aus einem ausgesprochenen dekorativen Sinn eine Verzierungsart zu Worte gekommen, die man nur als Entartung bezeichnen kann. Sie erscheint primitiv und unsolid zugleich. Weil diese Technik ihre reichste Entfaltung an den drei Kelchen des Kirchenschatzes der ev. Gemeinde in Mediasch[2] gefunden hat und der Groß-Kopischer Kelch aller Wahrscheinlichkeit nach in einer Werkstätte der nahe gelegenen Stadt angefertigt worden ist, bezeichnen wir diese Arbeitsweise als „Mediascher Schnittechnik“. Diese Schnittechnik darf man schon mit Rücksicht darauf, daß sie im Bereich der siebenbürgischen Goldschmiedekunst seltener angewendet worden ist und weil wir sie an Stücken anderer Sammlungen nicht beobachtet haben, ruhig als den Ausfluß jenes Geistes bezeichnen, der einer ganzen Periode der siebenbürgischen Goldschmiedekunst seinen Stempel aufgedrückt hat. Diese Periode möchten wir als die Periode des Provinzialismus bezeichnen. Mit einer gewissen Schüchternheit sucht sich dieser Provinzialismus durchzusetzen, bis er einen energischen Vorstoß wagt. Ein solches kräftigeres Vorgehen liegt auch in dem Groß-Kopischer Kelch vor. In der Fußgalerie sind Fischblasen als das tragende Motiv des Ornaments verwendet und in der Bekrönung des Kelchschalenträgers erscheinen auch hier Lilien, die allerdings nicht mehr rein gotisch stilisiert sind. Die Stili sind mit Halb-

---

[1] s. Tafel XLVII, 2.

[2] s. die Abbildungen bei Roth: Kunstgewerbe, Tafel XI, 2; XII, 1 u. 3. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 27 u. Nr. 51.

kugeln besetzt, deren Oberfläche mit kleinen Pünktchen belebt ist. Derartige Zapfenverzierungen werden uns vor allem auch an dem Meschendorfer Kelch zu beschäftigen haben. Dieselben mit Punkten verzierten Halbkugeln treffen wir auch in den auf die Fußrosette gelegten Blumen als Stempel des Blumenkelches an. Im Gegensatz zu der rohen Behandlung der aus geschnittenen Blechstreifen bestehenden Blätter des Fußes sind die des Schalenträgers schwungvoller in der Linienführung. Interessant dabei ist es, daß in dem Blätterwerk des Schalenträgers Vögel ihr Spiel treiben, ein Motiv, das seit den Tagen des romanischen Stils immer wieder angewendet wurde und mit der beginnenden Renaissance neue Impulse empfing. Der in paralleler Linienführung gekerbte Draht fehlt auch an diesem Kelch nicht. Er erscheint unterhalb der Schalenträgerbekrönung und am Fuß; hier in einer Weise angebracht, die nicht als glücklich bezeichnet werden kann. Was den Gesamteindruck des Groß-Kopischer Kelches anbelangt, so ist der Gedanke, die Silhouette mit sprechender Wucht auszugestalten, mit anerkennenswerter Energie durchgeführt worden.

Reicher als der genannte Groß-Kopischer Kelch ist ein zweiter Kelch in Hetzeldorf ausgestaltet, ohne die Höhe der Entwicklung zu erreichen, auf der das eine der Mediascher[1] Stücke steht, dessen ganze Mantelfläche in ein phantastisches Rankengewebe aufgelöst wird. Derartige Rankenkelche besitzt übrigens auch die Kronstädter[2] Schwarze Kirche. Einer von ihnen stammt aus dem Jahre 1504, der zweite trägt auf dem Stilus die Aufschrift: **caspar**[3].

Ein Abendmahlskelch, wie er in dieser Auffassung des Ornaments, soweit unsere Kenntnisse gegenwärtig reichen, ein zweitesmal in Siebenbürgen nur in einem Hetzeldorfer[4] Kelch vor-

---

[1] s. die Abbildung bei Roth: Kunstgewerbe, Tafel XI, 2. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 27.

[2] s. die Abbildung bei Gyárfás: Alte Kronstädter Goldschmiedewerke, a. a. O., S. 31.

[3] s. die Abbildung ebenda, S. 25.

[4] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 52.

liegt, befindet sich im Kirchenschatz der ev. Gemeinde in Mediasch[1]. Daß wir es hier mit einem Werk zu tun haben, das im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts angefertigt worden ist, bezeugt der mit der Jahreszahl 1520 versehene und offenbar von demselben Meister angefertigte Kelch in Hetzeldorf. Während einzelne Teile der Gesamtdekoration, so die durchbrochene Verbindungsgalerie des Fußes, die Bekrönung des Kelchschalenträgers und das aufgelegte Rankenornament des Aufsatzrandes gotische Zierformen, wenn auch nicht in unberührter Reinheit festhalten, ist der Nodus und der Fuß mit einem unruhigen, ganz eigenartigen, auf der Grundlage des Pflanzenmotivs stilisierten Ornament besetzt, das in seiner unklaren Fassung wenig erfreulich wirkt. Die Zeichnung dieses Zierwerkes ist überladen und stellt sich als ein schwer definierbares Ineinandergreifen, als eine Mischung von gotischen Reminiszenzen und Renaissancegedanken dar. Schon der Umstand, daß die Rotuli nicht als organische Bestandteile des Nodus, sondern als ornamentale Beigaben aufgefaßt sind, ist höchst merkwürdig. Auch der Kelchschalenträger weist nicht die übliche Zweiteilung in Korb und Bekrönung auf, sondern ist dreiteilig aufgebaut, indem sich unterhalb der Kelchschalenträgerbekrönung ein durchbrochener Rankenfries befindet. Auch dieser Rankenfries ist eine durchaus isolierte Erscheinung. Ebenso dient die im Verhältnis zum Fuße zu klein gehaltene Platte am oberen Ende des Fußkegels zur Charakteristik der mangelnden Klarheit in der Gesamtbehandlung der im Abendmahlskelch gebotenen künstlerischen Aufgabe. Der Schalenträger besteht aus sechs kreisrunden Medaillons, die in den Konturen ausgeschnittene, flache Heiligendarstellungen aufweisen. In die Zwickel, die zwischen den Medaillons entstehen, sind Blätter und Früchte eingesetzt.

Betrachtet man auch an diesem Kelch den Gesamteindruck der künstlerischen Absichten des Meisters, so wird es ersichtlich, daß sein Bestreben offenbar auf eine möglichst reiche Dekoration

---

[1] s. Tafel XLVII, 1.

ausging. Darauf deutet auch, daß ehemals in die Winkel der Aufsatzrosette Steine eingesetzt waren, was man aus den Befestigungslöchern schließen kann. Wie die Abbildung dieses Kelches zeigt, ist von einer Stelle des Fußes das im Kreis liegende Blatt entfernt worden, um der Dedikationsinschrift Raum zu schaffen. Diese Inschrift lautet: „1636 Geschenks des H. Martini Hiffts: sampt seines Ehegemals Anna." Ohne Frage aber kann die Jahreszahl 1636 nur als die Zeit der Dedikation, nicht aber als die Zeit der Entstehung in Betracht kommen. Der Meisterstempel am Fuße des Fußrandes zeigt ein H. W. Der Mediascher und der Hetzeldorfer Kelch stehen ohne Zweifel im Zusammenhang mit der Neutraer Goldschmiedeschule[1].

Die Rankenkelche sind gewiß sehr beliebt gewesen. Das sehen wir nicht nur an ihrem häufigen Auftreten, sondern auch daran, daß damals, als sich das Ornament schon der Renaissance zuzuwenden begann, das Rankenwerk beibehalten wurde. So ist der Schalenträger eines zu Anfang des 16. Jahrhunderts entstandenen Kelches im Besitze der Groß-Probstdorfer[2] ev. Gemeinde mit Renaissancerankenwerk versehen, daß wir neben dem Hermannstädter Krankenkommunionskelch und dem Langenthaler[3] Kelch an einem dem Jahre 1513 angehörigen Kelch im Besitz der ev. Gemeinde in Groß-Pold[4] in ganz ähnlicher Weise vorfinden. Daß sich dieses Rankenwerk noch im 17. Jahrhundert auch des Emails zur Erhöhung seiner Wirkung bediente, haben uns die prachtvollen Emailkelche in Groß-Probstdorf[5] und Scharosch[6] gezeigt.

Aber nicht nur Ranken und Statuetten wurden als plastischer

---

[1] Vgl. den unter Nr. 189 des Katalogs der Kelchausstellung beschriebenen Kelch des Neutraer Doms.

[2] s. Tafel XLVIII, 3.

[3] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 93.

[4] Vgl. Roth: Kunstgewerbe, S. 89.

[5] s. Tafel LII, 2. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 24.

[6] s. die Abbildung: Kirchliche Kunstdenkmäler aus Siebenbürgen I. Tafel 17; Beschreibung S. 28.

Schmuck der Abendmahlskelche verwendet, selbst eigentümliche Knöpfe zog man als Schmuck heran, wie wir sie am Nodus des Meschendorfer[1] Kelches antreffen und wie sie als Halbkugeln mit kleinen Punkten besetzt sich auch an den Verbindungszapfen anderer Kelche z. B. in Groß-Schenk[2] und Bodendorf[3] vorfinden.

Unter den Rankenwerkkelchen nimmt der Denndorfer[4] Kelch eine isolierte Stellung ein. Hier ist das Rankenwerk des Fußes zu einem glatten Draht geworden. Plump und unmotiviert sitzen die geschnittenen Rosetten auf den Fußseiten auf und auch die Ornamentik des Kelchschalenträgers und der Verbindungszapfen ist überaus roh, derb und unbeholfen. Die Silhouette dieses Kelches ist noch rein gotisch, ebenso die Verbindungsgalerie des Fußes und der Lilienkranz des Kelchschalenträgers, aber in der Verwilderung des übrigen Ornaments offenbart sich eine so starke Mangelhaftigkeit der künstlerischen Empfindung, daß wir den Grund hierfür nur in der Zeit selbst finden können, in der dieser Kelch entstanden ist und in der das Gefühl für die Stilreinheit zu schwinden begann, ja in vielen Werkstätten bereits vollständig geschwunden war.

Der Denndorfer am Ende des 16. Jahrhunderts entstandene Kelch ist eine Frucht der Provinzialismusperiode. Wenn auch die Kelchsilhouette trotz der überschlanken Zapfen das Festhalten an der gotischen Kelchform dokumentiert, so ist doch der größere Teil der Ornamente mit einer solchen Roheit und mit einem so mangelhaften Verständnis für das künstlerisch Wertvolle gezeichnet und ausgeführt, daß uns dieses Werk seiner bizarren Laune halber als ein Zeugnis für die Verwirrung der Begriffe über das künstlerisch Erlaubte dienen kann, wie sie am Ende des 16.

---

[1] s. Tafel XLVII, 3.
[2] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 147.
[3] s. Tafel XLIX, 1.
[4] s. Tafel XLVIII, 2.

Jahrhunderts überhand nahm. Darüber können uns auch der Kelchschalenfries und die Verbindungsgalerie des Fußes nicht hinweg täuschen, denn sie sind mit den alten noch vor einem Jahrhundert allgemein gebrauchten Formen hergestellt worden, und dem Meister kann kein Verdienst zugemessen werden, daß er etwa aus eigener künstlerischer Initiative und seinem eigenen ausgesprochenen Geschmack folgend diese Teile ausgeführt habe. Neben den verfehlten, falsch aufgefaßten Verzierungen dieses Abendmahlskelches können der Kuppaträgerfries und der Verbindungsstreifen des Fußes kein Argument für die Bewertung des Meisters nach der Seite der künstlerischen Befähigung hin abgeben. Wir kennen unter allen Abendmahlskelchen Siebenbürgens kein zweites Stück, an dem wie hier glatte Drähte zur Belebung der Flächen einfach aufgelötet worden sind. Wie ungeschlacht und falsch in den Formen ist das Drahtwerk der Zapfen, wie nüchtern und simpel sind die Drahtauflagen am Fußkegel, die auf jedem Feld eine völlig unmotivierte Blume aus geschnittenen Blechstreifen unorganisch umschließen. Unklar und unbestimmt ist auch das unbegründete schwere Blattwerk des Schalenträgers, durch das sich in gequälten, naiv behandelten Windungen Drähte, wohl als Ranken gedacht, hindurchziehen. Die Rotuli haben auch an diesem Abendmahlskelch die Gestalt sechsblätteriger Blumenkelche. Trotzdem dieses Werk in einem Teil seiner Dekoration den ganzen Tiefstand zeigt, dessen eine Werkstatt Siebenbürgens im 16. Jahrhundert fähig war, so bietet der gesunde Gesamtaufbau doch die Bestätigung dafür, wie im Ganzen und Großen die spätgotische Kelchsilhouette als ein sacrum sanctum, als ein Erbgut von Väter Zeiten her mit Ehrfurcht beibehalten wurde. Sie war der ruhende Pol in der Erscheinungen Flucht. Das sollte bald anders werden.

Hin und wieder sind schon zu Anfang des 16. Jahrhunderts wahre Riesenkelche entstanden. Einen solchen großen, 32,9 cm hohen Abendmahlskelch besitzt auch die ev. Kirchengemeinde in

Hermannstadt[1]. Wenn auch der Gesamteindruck durch die viel zu hoch geratene Kelchschale ungünstig beeinflußt wird, so interessiert uns dieser Kelch dennoch durch das Renaissancepflanzenornament, das wir in ähnlicher Weise angewendet auch an anderen Stücken antreffen. Daß aber auch bei diesen Ornamenten fertige Vorlagen benützt wurden, geht, wie wir meinen, aus einer Betrachtung des Schalenträgers deutlich hervor, denn hier sind die Blumen, die aus der Mittelachse aufsteigen, einfach horizontal durchschnitten. Daraus folgt aber, daß der Meister, dessen Stempel aus einem **T** besteht, seine Vorlage nur in dem Maße ausgeführt hat, als sie in dem verfügbaren Felde Platz fand.

Die letzte Art der Verzierung, die wir ins Auge zu fassen haben, ist die getriebene Arbeit. Sie besteht bekanntlich darin, daß aus der Fläche des Gefäßkörpers die Ornamente mit dem Treibhammer herausgetrieben werden. Vielfach tritt dann noch die feinere Ausführung der Reliefs durch eine Bearbeitung der Oberfläche mittelst Punzen und kleinen Meißeln hinzu.

Die Treibarbeit ist schon seit Anfang des 14. Jahrhunderts gehandhabt worden. Allerdings diente sie zunächst dazu, den Gefäßkörper zu formen. Schon die ältesten Rotulinodusse sind durch Treiben gestaltet worden, aber bald gesellte sich zu der Formung auch das getriebene Ornament. So hat der Fußkegel des Szakadater[2] Kelches bereits eine solche, wenn auch nur angedeutete Treibornamentik. Die Domäne dieser Technik aber war bis zu der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts beinahe ausschließlich der Kelchknauf. Hier begnügt sie sich nicht nur die beiden flachen Sphären mit erhabenen Flächenornamenten zu versehen, sondern bemächtigt sich auch der Rotuli und gestaltet sie zu Menschenköpfen, wie wir das an dem Groß-

---

[1] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 10.
[2] s. Tafel XLII, 1. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 6.

Probstdorfer[1] Drahtemailkelch, an den betreffenden Kelchen in Ober-Eidisch, Schäßburg[2], Groß-Alisch[3] und Trappold[4], sowie an einem Birthälmer[5] Kelch und sonst noch oft wahrnehmen. An anderen Kelchen, so einem Kelch in Denndorf[6] und u. a. auch an einem aus dem Jahr 1547 stammenden Kelch in Keisd[7] versieht sie den Kelchschalenträger mit langgezogenen Buckeln.

Trotzdem ist diese Technik nicht im Stande eine größere Geltung zu erlangen. Das Ranken- und Emailwerk, die geschnittenen, gravierten und durchbrochenen Ornamente genießen noch immer den Vorrang. Mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts aber ändert sich die Sachlage von Grund aus. Nun wird diese Technik die herrschende. Kaum ein Stück im ganzen Verlaufe dieses Zeitraumes, das nicht mit getriebenen Verzierungen ausgestattet wäre. Bis tief in das 18. Jahrhundert dauert das an. Die übrigen Verzierungsarten treten von dem Maleremail abgesehen beinahe vollständig in den Hintergrund und wo sie sich hervorwagen, da tragen sie den Stempel seniler Schwäche an der Stirne. Im Leben der Kunst aber sind derartige durchgreifende Erscheinungen nicht aus der Laune des Zufalls zu erklären. Die Technik ist ja immer nur das Hilfsmittel, einer bestimmten künstlerischen Anschauung, einem bestimmten ästhetischen Gedanken den passenden Ausdruck zu geben. So war es in der romanischen Periode, wo die ruhige Breite der Formen ruhige Verzierungen erforderte, so war es in der Gotik, wo die Phantasie dieses Stils sich die lebhaftesten Ausdrucksformen schuf, und so müssen wir

---

[1] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 18.

[2] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 30.

[3] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 31.

[4] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 32. — Die drei Kelche in Schäßburg, Groß-Alisch und Trappold sind Werke eines Meisters.

[5] s. die Abbildung bei Roth: Kunstgewerbe, Tafel XI, 3. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 166.

[6] s. Tafel L, 1.

[7] Vgl. Roth: Kunstgewerbe, S. 89.

auch fragen, was war es, das der Treibarbeit des 17. Jahrhunderts ein solches Uebergewicht verlieh? Die Antwort darauf wird man nicht etwa darin zu suchen haben, daß die Fähigkeit der Goldschmiede die alten Techniken nicht mehr zu handhaben verstand, sondern vielmehr in dem Geiste der Ornamentik selbst. Mit welcher andern Arbeitsweise hätten denn die Blätter, Blüten und Ranken der Renaissance, das Schnörkel- und Bogengewinde des Barock, die Kartouchen und Medaillons des Rokoko besser, einfacher und ansprechender behandelt werden können, als mit der der Treibarbeit?! Wie hätte denn auch die steigende Vorliebe für szenische Motive vollere Befriedigung erlangen können, als gerade durch diese Technik?!

Je mehr aber eine Technik in Anwendung kommt, um so größer wird auch die Sicherheit und Geschicklichkeit derer, die sie handhaben. Und so ist denn auch von den siebenbürgischen Goldschmiedewerkstätten des 17. Jahrhunderts die Treibtechnik mit einer Virtuosität durchgeführt worden, die uns Achtung abnötigt. Nur leise und zart angedeutet, mit Schüchternheit beinahe auftretend, begegnet uns das getriebene Ornament an dem Bodendorfer[1] Kelch, aber bald gewinnt die Treibtechnik an Sicherheit des Auftretens, bis sie in den Sebastian Hann-Werken den höchsten Grad ihrer Ausbildungsfähigkeit erlangt.

Die Motive, deren sich die Treibtechnik bedient, sind teils Pflanzen- und Früchtezeichnungen, mit denen insbesondere der Fuß des Kelches geschmückt wird, teils szenische Vorwürfe, wie wir sie in sehr schöner Art an dem großen Kelch des Johann Christoph Schwartz in Heltau[2] antreffen, teils aber reine Ornamente, die das barocke Masken-, Nasen- und Bogenwerk ausfüllen. Doch auch hierbei muß darauf hingewiesen werden, daß die Zeichnungen dieser Motive nicht der Erfindungsgabe der siebenbürgischen Goldschmiede entsprangen, sondern daß hier importiertes

[1] s. Tafel XLIX, 1.

[2] s. Tafel L, 3. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 1.

Gut zutage tritt. Aus Musterbüchern und Ornamentstichen, aus illustrierten Werken aller Art haben die Goldschmiede wie die Vertreter des Kunstgewerbes überhaupt unbedenklich geschöpft und je nach Laune und Geschmack den reichlichsten Gebrauch davon gemacht. Die Mannigfaltigkeit der Motive bezeugt, mit welcher Freude die einzelnen Meister die zur Verfügung stehenden Schätze ornamentaler und szenischer Vorwürfe benützen, und es wäre ungerecht, ihr künstlerisches Können deswegen geringer zu bewerten.

Daß das 17. Jahrhundert in Siebenbürgen die Epoche der durcheinanderwogenden Stile ist, lehren Kunstgewerbe und Volkskunst gleichermaßen, und der Grund hierfür ist einerseits in dem konservativen Geist der einzelnen Werkstätten, andererseits eben in dem Aufkommen und Eindringen neuer Geschmacksrichtungen zu suchen, denen man sich auf die Dauer weder verschließen konnte noch wollte. Eine andere Erscheinung dieser Zeit aber kann nicht übersehen werden und sie besteht in der Unbedenklichkeit, mit der profane Gefäßformen für Kultusgefäße, Abendmahlskannen und Abendmahlskelche, benutzt wurden. Wenn die Schäßburger ev. Kirchengemeinde eine Kanne[1] mit eingravierten, nach einer niederländischen Vorlage angefertigten sehr weltlichen Szenen ohne Schwanken als Abendmahlskanne in Gebrauch nahm, wenn der Hermannstädter Kirchengemeinde zum Kommunionsgebrauch eine Weinkanne verehrt wurde, deren Bodenunterseite die Gravierung einer sehr lasziven Szene zeigt, wenn andere Gemeinden an den getriebenen Soldaten, Jägern, Hunden und Füchsen ihrer Kultusgeräte keinen Anstoß nahmen, so kann es auch nicht überraschen, daß wir in der ev. Gemeinde Haschagen[2] einen barocken Jagdpokal und in der Hermannstädter[3] Spitalskirche einen

[1] Vgl. Roth: Kunstgewerbe, S. 126.

[2] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 54. — s. die Abbildung: Kirchliche Kunstdenkmäler aus Siebenbürgen II. Tafel 5; Beschreibung S. 8.

[3] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 38. — Dieses Stück stammt aus dem Jahr 1711.

kleinen Becher als Abendmahlskelch in Gebrauch finden. Hier wären noch der Bistritzer[1] Kokosnußpokal und der Deutsch-Tekeser[2] Prunkpokal zu erwähnen. Wir glauben nicht, daß in Haschagen ein zu profanen Zwecken bestimmter Pokal einfach in kirchlichen Gebrauch genommen worden ist, sondern sind vielmehr der Meinung, daß der betreffende Goldschmied diesen Pokal 1651 direkt als Abendmahlskelch angefertigt hat, worauf der hl. Georg auf der Innenseite des Deckels hindeutet. Es handelte sich, so dachte der Meister, um ein heiliges Gefäß und deshalb nahm er diesen Heiligen auf. Ohne Frage ist dieser Kelch nach einer Vorlage angefertigt worden, und wir bewundern an ihm den hohen Grad der technischen Vollkommenheit. Und wenn man fragen sollte, worin der Grund für die genannte Unbedenklichkeit der Verwendung profaner Gefäßformen für Kultuszwecke zu suchen ist, so darf man wohl darauf hinweisen, daß seit dem Sieg der Reformation in den siebenbürgischen Städten der Sinn für das Kanonische, das auf künstlerischem Gebiet kirchlich Statthafte erschüttert, verwirrt, ja zum Teil vollständig geschwunden war. Deshalb nahmen die Leute dieses Jahrhunderts keinen Anstoß daran, daß die Festtafel der Zünfte derselbe Pokal zierte, der in genauer Wiederholung den Gläubigen am Tisch des Herrn dargereicht wurde. Die Abendmahlskelche in Holzmengen[3] und Klein-Probstdorf[4], mit ihren in einen Blumenstrauß auslaufenden Deckeln sind nichts anderes als vornehmes silbernes Tafelgeschirr.

Beinahe tröstlich ist es zu sehen, daß gerade Sebastian Hann[5], der hervorragendste Goldschmied dieser Zeit, in seinen

---

[1] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 138. — Der Meisterstempel besteht aus den Buchstaben GG.

[2] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 169.

[3] s. Tafel LII, 3.

[4] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 86. — Dieser Kelch stammt aus dem Jahr 1690 und ist ein Werk des Hermannstädter Goldschmiedes Johann Christoph Schwartz.

[5] Ueber Sebastian Hann s. die Aufsätze IX, X u. XI in den vorliegenden Beiträgen.

bekannt gewordenen Abendmahlskelchen zu Reußen[1], Reußdörfchen[2], Hermannstadt[3], Reußmarkt[4], Dobring[5] und Urwegen[6] die alte Kelchform, wenn auch individuell aufgefaßt, in Ehren beibehält und mit ihm diejenigen Meister, die unter seinem Einfluß standen, so der Verfertiger des Großauer[7] und des Neudorfer[8] Kelches. Das Kennzeichen dieser Kelchgruppe ist die reichliche Anwendung des getriebenen Renaissanceornaments mit dem besonders der Fuß bedeckt ist. Auch die großblumigen Ornamente der Kelchschale sind getriebene und durchbrochene Arbeit.

Mit solcher getriebenen Arbeit ausgestattet ist nun auch die kleine Anzahl der Rokokokelche in Siebenbürgen. Neben dem Alzener[9], erwähnen wir den Hermannstädter Kelch der Johanneskirche, die beiden Mühlbächer[10] Kelche und den mit der Jahreszahl 1754 versehenen Kelch des Martin Gottlob Seulen im Besitz der Martinsberger ev. Gemeinde in Kronstadt[11]. Trotz leiser Anklänge an das Barockornament ist die

---

[1] s. Tafel LIX. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 68. — s. die Beschreibung dieses und der übrigen Sebastian Hann-Kelche in dem Aufsatz XI dieser Beiträge.

[2] s. Tafel LX, 1. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 133.

[3] s. Tafel LX, 2. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 40.

[4] s. Tafel LX, 3 und Tafel LXI, 2. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 81.

[5] s. Tafel LXI, 1. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 42.

[6] s. Tafel LXI, 3.

[7] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 37. — Dieser Kelch stammt aus dem Jahr 1690 und ist eine Arbeit des 1673 in die Werkstatt seines Vaters eingetretenen Hermannstädter Goldschmieds Paul Schirmer j. († 1717).

[8] Der Neudorfer Kelch ist 1691 von dem Hermannstädter Goldschmied Georg Gaudt († 1719) angefertigt worden.

[9] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 65. — Der Kelch stammt aus dem Jahre 1762.

[10] s. Tafel LIII, 2. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 47.

[11] s. Abbildung und Beschreibung bei Gyárfás: Alte Kronstädter Goldschmiedewerke, a. a. O., S. 57.

Gesamtwirkung dieser Kelche einheitlich, Silhouette und Ornamentik stehen in organischem Zusammenhang.

Wir sprachen oben von dem Schwinden des nach den Bestimmungen des kanonischen Kirchenrechtes auch auf künstlerischem Gebiet Erlaubten. Wie es für die Kirchenarchitektur, den Altarbau, die ganze Ausstattung des Kirchengebäudes, die Priesterkleidung usw. ganz genaue gesetzliche Bestimmungen gab, so stand auch der Abendmahlskelch unter diesem Gesetz, insoweit von ihm gefordert wurde, daß es aus edlem Metall hergestellt und vergoldet sein müsse. An dieser Norm haben die Goldschmiede von Anbeginn der Gotik festgehalten. Nur wenige Stücke, z. B. die jetzt im Brukenthalschen Museum befindlichen Kelche aus Klein-Scheuern und Wohldorf[1] beweisen, daß man an Stelle des Silbers zuweilen auch Kupfer benützte, aber auch in diesem Falle war die Vergoldung eine unerläßliche Bedingung. Im 18. Jahrhundert aber trat auch hierin insoweit eine Wandlung ein, als man anfing auch Abendmahlskelche aus Zinn herzustellen. Solche Zinnkelche besitzen u. a. die Gemeinden in Jakobsdorf, Talmatsch[2], Hermannstadt[3], Burgberg[4], Rohrbach[5] und einen auch das Brukenthalsche Museum. Ihre Form, der gotischen nachstrebend, ist durch die Technik der Zinngießer mitbestimmt worden. Die meisten dieser Zinnkelche sind nach dem Guß auf der Drehbank abgedreht worden. Ihre Dekoration ist höchst einfach und besteht, wo sie überhaupt vorhanden ist, in der Regel aus eingravierten Strichornamenten. —

Zur besseren Beleuchtung unserer stilgeschichtlichen Untersuchung lassen wir nun die Beschreibung einer Reihe von Kelchen folgen und beginnen mit dem Kelch, der der ev. Gemeinde Pe-

---

[1] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 63.

[2] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 79. — Der Kelch trägt die Jahreszahl 1715.

[3] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 71.

[4] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 100. — Der Kelch stammt aus dem Jahre 1712.

[5] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 106.

tersdorf[1] bei Mühlbach angehört. Mit ihm treten wir in die Zeit um 1500 ein. Dieses Stück weist eine in die Augen springende Neuerung auf. Sie betrifft den Aufsatzrand des Fußes und den Nodus. Während die Kelche der früheren Perioden keinen oder später nur einen schmalen, dann breiter werdenden Aufsatzrand besitzen, ist hier eine Form für diesen Bestandteil gewählt worden, die nur mit der äußeren Kante aufsitzt, sich dann aber in einer nach innen geschwungenen Rundung erhebt. In dieser Formengebung des Fußes haben wir es deshalb nicht nur mit einer stilistischen Neuerung, sondern auch mit einer Tatsache zu tun, die als chronologisches Kriterium angesehen werden muß. Offenbar liegt in dieser Ausgestaltung eine weitere Fortbildung des Kelchaufbaues vor. Macht sich in dieser Fortbildung noch eine Nachwirkung der formalen Bestrebungen geltend, so betrifft die Bereicherung der Nodusgestalt durch die eigentümliche, aber in der Folgezeit überaus häufig angewendete Behandlung der Nodusrotuli mehr die dekorative Seite. Wenn es auch auf der Hand liegt, daß hier von einer organischen Verbindung der Rotuli mit dem Noduskörper, wie wir sie an dem erwähnten Heltauer[2] Kelch wahrnehmen können, nicht mehr die Rede sein kann, so hat natürlich der Umstand, daß in diesen Rotuli der konstruktive Charakter durch den dekorativen abgelöst wird, auch formale Bedeutung. Die Kelchschale, am oberen Rande mit einer Liliengalerie abgeschlossen, ist in sechs Blätter geteilt, die mit Drahtemail verziert sind. Auch auf dem Nodus finden wir dieses Drahtemail, eine Erscheinung, die an siebenbürgischen Kelchen öfters vorkommt, z. B. an dem Wayda-Kelch[3], einem Karlsburger[4] und einem Groß-Schenker[5] Kelch. Die

---

[1] s. Tafel XLIX, 2. — Vgl. Roth: Kunstgewerbe. S. 94.

[2] s. die Abbildung bei Roth: Kunstgewerbe, Tafel VIII, 3.

[3] s. Tafel XLVI.

[4] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 122.

[5] s. die Abbildung bei Roth: Kunstgewerbe, Tafel X, 3. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 73.

Maßwerkgalerie des Fußes ist durchbrochen, auch muß erwähnt werden, daß die Verbindungszapfen nicht die gewöhnliche Prismenform besitzen, sondern die Gestalt einer zusammengedrückten Kugel.

Auf die Analyse des Drahtemails an diesem Kelche wollen wir nicht näher eingehen. Sie würde in eine Publikation des einschlägigen Materials auf diesem Gebiet gehören. Eine solche Bearbeitung bildet nach wie vor eine Hauptaufgabe unserer Forschung über die Goldschmiedekunst. Hier begnügen wir uns deshalb zu betonen, daß die Zeichnung der Drahtemailornamente dieses Kelches mit der von Hampel gegebenen Charakteristik übereinstimmt. Dagegen müssen wir noch einen Augenblick bei den Rotuli verweilen. Sie haben, wie man auf den ersten Blick sehen kann, Blumengestalt. In einem sechsfach gelappten Blumenkelch sitzen die Blumenblätter im Halbkreis um den Blumenstempel angeordnet. Die Blumenblätter waren nun, wie wir das an anderen Stücken wahrnehmen können[1], mit Email überzogen, das an unserem Kelch allerdings durch Abbröckelung verloren gegangen ist. Betrachtet man aus dem Gesichtswinkel des Ornaments diese Erscheinung historisch, so stellt sie sich als ein Ausfluß jener künstlerischen Absichten dar, die das Motiv der Blume in die Dekorationsweisen der Goldschmiedekunst einzuführen bemüht waren, wie wir es seit Hampels grundlegenden Untersuchungen wissen. Während wir aber in den Ornamenten des Drahtemails stilisierte Flächendekoration zu erblicken haben, liegt in diesen Rotuliblumen unverkennbar ein Zug zum Naturalismus vor, der für die Folgezeit von tiefgehender Wirkung sein sollte. An dem Petersdorfer Kelch tritt also dieser naturalistische Zug, der im Keime schon den Grund zur Auflösung des rein gotischen Stils in sich trägt, neben der reinen Flächenornamentik auf und wir können sehen, wie schließlich an vielen Denkmälern der siebenbürgischen Goldschmiedekunst die naturalistischen Motive in breiter Ueberwucherung und prä-

[1] Vgl. S. 175.

tentiöser Ausbreitung die alte keusche stilisierende Flächendekoration zu verdrängen wußten. Die Seiten der Fußpyramide sind glatt gehalten.

Ganz ähnlich sind die Rotuli an dem Kelch, der sich im Besitz der ev. Gemeinde in A l z e n[1] befindet. Selbst die Punkte in den Zwickeln des Kelchbechers sind vorhanden, nur der Blumenstempel ist etwas massiver gehalten. Das geschah offenbar, um dem Fuß eine erhöhte Zierlichkeit zu verleihen, mit welcher Absicht die außergewöhnlich langgestreckten Verbindungsstücke unterhalb und oberhalb des Knaufes übereinstimmen. Jeder der Zapfen trägt mit zum Teil verstellten Minuskelbuchstaben die gravierte Inschrift: **jhesus**. Besonders möchten wir an diesem Kelche auf die Art hinweisen, mit der die durchbrochene Galerie zwischen dem ebenfalls nur auf der Kante aufliegenden Aufsatzrande und dem Fuß behandelt ist. An den älteren Werken hatten wir es mit Galerien zu tun, die aus geometrischen Maßwerkornamenten bestanden, hier aber besteht das Ornament in einer fortlaufenden Ranke. Das vegetabilische Ornament der Gotik ergreift also von diesem Abendmahlskelch Besitz und wird von nun an mit besonderer Vorliebe an diesem Teile des Abendmahlskelches verwendet, ohne daß das geometrische Maßwerkornament dadurch vollständig verdrängt werden kann. Noch im Anfang des 17. Jahrhunderts findet es hin und wieder Verwendung. Der Kelchschalenträger besteht an unserem Kelche aus sechs, mit eingekerbten Drähten eingefaßten, im Rundbogen abgeschlossenen Feldern, die ursprünglich mit Drahtemail geschmückt waren, das leider vollständig verloren gegangen ist. Die den Kuppaträger abschließende, oberhalb eines ebenfalls eingekerbten Drahtes ansetzende Lilienbekrönung ist dem Charakter des Kelches entsprechend zierlich und fein in den Formen. Die gravierte Umschrift der Kelchschale lautet: **Calix domini Johannes de Cibinio lateratoris.**

---

[1] s. Tafel XLIII, 3. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 50. — Vgl. Roth: Kunstgewerbe, S. 85.

Einen in mehrfacher Hinsicht sehr interessanten Abendmahlskelch besitzt die ev. Gemeinde in Klein-Bistritz[1], der 1912 renoviert worden ist. Zunächst fesselt unsere Aufmerksamkeit die Gestalt der Rotuli, die auch hier die Blumenform besitzen. In den Blumenkelchen fehlen jedoch die Kelchblätter, dafür sind sie mit breiten Stempeln ausgefüllt, die bestimmt waren, durchsichtiges Email zu tragen. Dieses Email ist freilich auch in diesem Falle verloren gegangen. Wir bemerken, wie hier eine Vereinfachung des Kelchrotulusmotivs stattgefunden hat, allerdings auch eine Vergröberung. An den Kanten der Verbindungsstücke sind zart gearbeitete Strebepfeiler angebracht, ein Anzeichen dafür, wie man in den Goldschmiedewerkstätten jeder Zeit gerne bereit war, Elemente der Architektur zum Schmuck auch des Abendmahlskelches zu verwenden. Solche Elemente aber an den Verbindungszapfen anzubringen, ist in Siebenbürgen eine seltene Erscheinung, wie ja dieser Klein-Bistritzer Kelch auch mit Rücksicht darauf unter ein besonderes Maß zu stellen ist, daß das Drahtemail, mit dem die sechs Felder des Schalenträgers geschmückt sind, eine eigenartige schwere und ungelenke Zeichnung der Blumenmotive aufweist. Diese Blumenornamente stellen sich mit den großen Blättern und mit ihrer ohne Zusammenhang mit der Zeichnung auf einen Teil der Felder einfach aufgesetzten Ranken als Entartung dar, wie sie nur eine in der Behandlung und Ausführung dieser Technik wenig geübte Hand hervorbringen kann. Wir werden deshalb nicht fehl gehen, wenn wir die Entstehung dieses Kelches in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts verlegen. Ueberaus kräftig in der Form sind die Lilien in der Bekrönung des Schalenträgers gehalten. Hingegen ist die durchbrochene Pflanzenranke zwischen Aufsatzrand und Fußblatt graziös und elegant in der Linienführung. Gleich dem Groß-Schenker[2] Kelch dient auch der Klein-Bistritzer Kelch

---

[1] s. Tafel XLIII, 2. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 2.

[2] s. die Abbildung bei Roth: Kunstgewerbe, Tafel X, 3. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 73.

als Beweis dafür, wie das Drahtemail nur in der Hand eines geschickten Meisters alle seine Reize entfalten konnte, und gerade unser Stück belehrt uns darüber, daß die mißverstandene Handhabung der Drahtemailtechnik und die dadurch hervorgerufene Vergröberung nicht immer am Ende einer Periode, am Ausgang einer bestimmten Technik einzusetzen braucht. Wir führen deshalb im Gegensatz zum Groß-Schenker Kelch, der dem Ende des 16. Jahrhunderts angehört und als das letzte senile Werk der Drahtemailtechnik in Siebenbürgen anzusehen ist, die rohe Behandlung des Drahtemails auf unserem Kelch lediglich auf einen ungeschickten Meister zurück. Dies überrascht uns umsomehr an einem Werke, das aller Wahrscheinlichkeit nach in Bistritz angefertigt ist, einer Stadt also, wo schon im 14. Jahrhundert die Goldschmiedekunst auf einer überaus hohen Stufe gestanden sein muß, wie das die unserer bescheidenen Meinung nach in dieser Stadt entstandenen berühmten Aachener Schmuckstücke[1] erkennen lassen und wie wir das in dem folgenden Jahrhundert an den Kelchen des sog. Bistritzer Fundes[2] verfolgen können. Immerhin geben wir zu, daß der künstlerische Tiefstand des Drahtemails an unserem Kelch sich auch damit erklären läßt, daß, wenn wir aus dem gegenwärtigen Stand unserer Drahtemailkenntnisse einen Schluß ziehen dürfen, die Technik des Drahtemails in den Bistritzer Werkstätten früher erloschen ist, als in den übrigen siebenbürgischen Städten.

Die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts ist die Blütezeit des gotischen Abendmahlskelches in Siebenbürgen. In dieser Zeit wurden sowohl die Techniken als auch die dekorativen Beigaben des einzelnen Werkes mit einer Vollendung und mit einer selbstverständlichen Sicherheit gehandhabt, daß dadurch das Schönste

---

[1] Vgl. Hampel: Die Metallwerke der ungarischen Kapelle im Aachener Münsterschatz. Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins XIV. S. 63 f.

[2] Diese Kelche gelangten in den Karlsburger Domschatz.

hervorgebracht wurde, dessen sich die Goldschmiedekunst in diesem Teile Ungarns rühmen kann.

Mit an erster Stelle wird neben dem Súky-Kelch[1], neben dem Kreuz[2] und dem Reliquiarium[3] in Heltau und dem Stolzenburger Kreuz[4], um nur einige der bekannteren Stücke zu nennen, immer auch der Drahtemailkelch der ev. Gemeinde in Stolzenburg[5] genannt werden müssen. Nicht nur die innere Ausgeglichenheit der Proportionen, sondern auch die Feinheit der Ausführung und die geschmackvolle Behandlung des Ornaments berechtigen uns, dieses Denkmal eines hochentwickelten Kunstgewerbes für ein Meisterwerk zu halten. Die Kuppa des Kelchschalenträgers ruht in einem Kelchschalenträger, der durch gekerbten Silberdraht, wie wir das schon an dem Alzener[6] Kelch beobachtet haben, in sechs oben abgerundete Felder geteilt ist. Diese Felder tragen Drahtemailschmuck, der mit tadelloser Sicherheit in Zeichnung und Ausführung behandelt ist. Die fein geschwungenen Linien der Ranken, Stengel, Blätter und Blüten zeigen den ausgesprochenen Stil, der zuerst von Josef Hampel näher umschriebenen siebenbürgischen Gruppe des ungarländischen Drahtemails. Die Farben sind Grün, Rot, Weiß und Hellblau auf dunkelblauem Grund. Ein Feld ist leider verloren gegangen, auch fehlen heute die Verzierungen der Zwickel zwischen den einzelnen Feldern. Die Lilienbekrönung des Kelchschalenträgers hat, so fein sie auch ausgeführt ist und so zierlich auch ihre Linienführung genannt werden muß, nichts besonderes an sich, dagegen fällt es

---

[1] s. die Abbildung: Archaeologiai Értesítő XII (1892) S. 201; Beschreibung S. 199 f.

[2] s. die Abbildung: Kirchliche Kunstdenkmäler aus Siebenbürgen I. Tafel 12 u. 13.

[3] s. die Abbildung: bei E. Sigerus: Durch Siebenbürgen. Hermannstadt 1905.

[4] s. die Abbildung bei Roth: Kunstgewerbe, Tafel XIII; Beschreibung S. 103 ff.

[5] s. Tafel XLV, 1. — Roth: Kunstgewerbe, Tafel IX, 3 und S. 93, 94 u. 103.

[6] s. Tafel XLIII, 3. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 50.

auf, daß ganz gegen den Gebrauch des 16. Jahrhunderts die Umschrift an der Schale nicht in gotischen Minuskeln gehalten ist, sondern in lateinischen Initialen. Sie lautet: AVE MARIA GRACIA PLENA DOMINUS. Der Versuchung, diesen Kelch wegen des Gebrauchs der genannten Buchstabenform für jünger zu erklären, widerstehen wir umsomehr, als sich an diesem Kelch keine Anzeichen vorfinden, die auf eine Degenerierung der gotischen Anschauungsweise hindeuten würden, wie sie sich doch gegen das Ende des 16. Jahrhunderts nicht mehr verkennen lassen. Der Nodus unseres Kelches hat die Gestalt einer sechsseitigen spätgotischen Kapelle, die mit Maßwerkfenstern, Eselsrückenbogen, Kreuzblumen, Strebepfeilern, Krabben, Fialen und Zackenbogen beinahe den ganzen Vorrat der Spätgotik auszunützen bestrebt ist. Daß die Sprache der gotischen Architektur die Ornamentik des ganzen gleichzeitigen Kunstgewerbes in ihrem innersten Wesen beeinflußt hat, brauchen wir hier nicht besonders zu betonen. Ebensowenig kann es uns wundern, daß wir in siebenbürgischen Werkstätten der Anwendung der auf den Formen der Architektur beruhenden Dekorationsweisen begegnen. Aber gerade an diesen spätgotischen Noduskapellen zeigt es sich mit voller Deutlichkeit, daß wir es mit der ungeschmälerten Uebernahme eines ausländischen Motivs zu tun haben. Wenn wir nämlich bedenken, daß in der siebenbürgischen Gotik derartige Strebepfeilersysteme, wie sie an unser Noduskapellchen angebaut sind, nicht vorkommen, ja völlig unbekannt sind, und daß ferner so reich ausgestattete Fenster, wie sie uns in der Noduskapelle des Kreischer[1] Abendmahlskelches entgegentreten, in Siebenbürgen nicht anzutreffen sind, so bedarf es keines weiteren langatmigen Beweises, daß die Meister dieser Kelche nicht selbst konstruktiv tätig gewesen sind. Hier handelt es sich eben um einen Ideenimport, der von Anbeginn an den ganzen Habitus der siebenbürgischen Goldschmiedekunst nicht nur bestimmt, sondern geradezu

[1] s. Tafel XLV, 3.

geschaffen hat. Diese Tatsache allein vermag uns die Entwick lung des Stils zu erklären. So beruht denn die Bedeutung des Stolzenburger Kelches nicht so sehr darin, daß an ihm diese Noduskapelle vorhanden ist, wohl aber darin, daß sie mit einer bewunderungswürdig feinen Empfindung in die Kelchsilhouette hineinkomponiert ist. Ein solcher schlechterdings vollkommen zu nennender Geschmack, ein solch geschlossenes Stilbewußtsein gehört zu den erfreulichsten Erscheinungen der gesamten Goldschmiedekunst in Siebenbürgen. Aus derartigen Erscheinungen ergibt sich die Möglichkeit, diesen Zweig der vaterländischen Kunstübung nicht als provinzielle Sondertümelei zu bemessen, sondern in ihm ein vollwertiges Glied der gleichzeitigen Goldschmiedekunst überhaupt zu erblicken. Daß wir aber nicht nur die Aufnehmenden, sondern auch die Schaffenden und Bereichernden gewesen sind, beweist gerade die Ausbildung, Entwickelung und die Pflege des Drahtemails durch ungarländische, besonders auch durch siebenbürgische Meister.

Die sechs Seiten des Fußkegels an unserem Kelche sind mit Gravierungen geschmückt. In strenger, gotischer Stilisierung erblicken wir auf einem Blatt das gleichschenklige Kreuz mit der Inschrift: IHS und auf den übrigen mit Krone, Heiligenschein und Attributen ausgestattete heilige Jungfrauen und heilige Männer in Einzelfiguren. Das unbeschriebene Schriftband, das sich auf jedem der Felder nach aufwärts schlingt, darf wohl als ein Zeugnis für die Benützung einer Vorlage gelten. Nur in einem Falle ist dieses Schriftband mit den Worten beschrieben: S CLEME(ens). — Die Verbindung zwischen dem Fuß und dem auch hier geschweiften, nur mit der Kante aufliegenden, als Hohlkehle profilierten Aufsatzrand erfolgt durch eine Galerie, die aus spätgotischem Blattwerk besteht.

Nicht so ausgeglichen in der Form wie der Stolzenburger Kelch ist der Abendmahlskelch, den die ev. Gemeinde in K r e i s c h[1]

[1] s. Tafel XLV, 3. — Roth: Kunstgewerbe, Tafel IX, 1; Beschreibung S. 94.

besitzt und den wir deshalb für jünger zu halten uns berechtigt fühlen. Die Proportionen sind offenbar nicht mit allzugroßem Geschick behandelt worden, was sich aus verschiedenen Anzeichen erkennen läßt. Zunächst ist die Kelchschale von einer außergewöhnlich langgestreckten Gestalt und diesen Eindruck erhöht der auffallend nieder gehaltene Kelchschalenträger. Dazu kommt noch, daß die Bedachung des Kapellennodus, die auch hier, wie an dem Stolzenburger Stück, den Verbindungszapfen ersetzt, nicht hoch genug geführt wurde, so daß sich die Kelchschale ohne rechte organische Verbindung zu erheben scheint. Ferner überrascht es uns, daß sich der Kelch über einem flach aufruhenden Aufsatzrand erhebt, eine Erscheinung, in der man für diese Zeit eine Ausnahme zu erblicken hat. Ebenso fällt es auf, daß die Verbindungsgalerie zwischen dem Fuß und dem Aufsatzrand nur aus einem vertikal gekerbten, also nicht ornamentierten Streifen besteht. Aus all dem aber erhellt, daß dieser Kelch eine Sonderstellung einnimmt. Der Schalenträger ruht in einer aus gotischen Blättern bestehenden Rosette, worin wieder eine ganz vereinzelte Erscheinung vorliegt. Der Schalenträger erhebt sich also aus einem zweiten Schalenträger, aus dem die gravierten Flammen des eigentlichen Kuppakorbes hervorwachsen. In umgekehrtem Verhältnis zu dem niederen Schalenträger steht seine schwere, aus reich gegliederten Lilien zusammengesetzte Bekrönungsgalerie, unter der sich ein doppelt gekerbter Draht befindet. Der Nodus hat, wie wir schon erwähnt haben, die Form einer gotischen Kapelle. Ihre Fenster unter einem mit Kriechblumen geschmückten und in eine Kreuzblume mündenden Kielbogen weisen in dem Bogendreieck ein aus zwei Fischblasen bestehendes Maßwerk auf und sind in ihrem unteren Teil durch drei Pfosten in vier Teile geschieden. Daß wir solch reich ausgestattete Fenster in der gotischen Architektur Siebenbürgens nicht besitzen, haben wir schon erwähnt. An diesem Kelch greifen die gotischen Architekturelemente auch auf den Fuß über. Die Kanten des Fußkegels sind nämlich mit Kriechblumen besetzt und auf die

oberen Enden der Fußkegelseiten sind mit Kreuzblumen und Krabben gesckmückte Giebel aufgelegt. Nimmt man dazu, daß die Fußkegelseiten mit gravierten Ornamenten geometrischen und vegetabilischen Charakters verziert sind, so stellt sich unser Kelch als ein Werk dar, an dem der Goldschmied seinen ganzen Vorrat an Zierelementen ins Feld geschickt zu haben scheint. Hätte er es verstanden, die einzelnen Teile besser abzustimmen und hätte er mehr Gefühl für die innerlich belebte Silhouette und für den einheitlichen Wert derselben besessen, so stünde sein Werk auf einer Stufe mit dem Stolzenburger[1] Kelch. In dem Blut unseres Meisters fehlte eben der Tropfen künstlerischen Empfindens, der allein auch den einfachen Handwerker auf eine höhere Stufe zu erheben vermag.

Aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts stammt der jüngste unter den Klein-Schelker Kelchen. Das naturalistische Renaissanceornament, das u. a. auf dem Groß-Probstdorfer[2], dem Langenthaler[3], einem Hermannstädter[4] und auf dem Groß-Polder[5] Kelch nur die Kelchschale schmückt, greift hier auch auf den Nodus und den Fuß über, indes die gotische Silhouette noch unberührt geblieben ist. Nehmen wir alle Kelche dieser Art zusammen, so erhalten wir eine eigene Gruppe, die wir als gotische Kelche mit Renaissancedekor bezeichnen können. Einen solchen Kelch besitzt auch die ev. Gemeinde in Abtsdorf. Dieser Kelch stammt aus der Zeit des ausgehenden 16. Jahrhunderts. Der Schalenkorb ist mit getriebenen Spätrenaissanceornamenten, die Seiten des Fußes mit gravierten Renaissanceranken geschmückt. Wie schon gesagt, besitzen wir nur wenige Abendmahlskelche, bei denen auch die Umrisse im Geiste der Renaissance ausgebildet wurden. Der

---

[1] s. Tafel XLV, 1.
[2] s. Tafel XLVIII, 3.
[3] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 93.
[4] Vgl. S. 192.
[5] Vgl. S. 192.

Grund hierfür ist in dem Umstand zu suchen, daß einerseits die Gotik in Siebenbürgen sehr lange angedauert hat, und daß anderseits das Barock schon im 16. Jahrhundert einzudringen beginnt und zwar mit solcher Gewalt, daß die Renaissance nach kurzer Zeit die Segel zu streichen gezwungen war.

Ein eigenartiges Werk tritt uns in dem Kupferkelch der ev. Gemeinde in Peschendorf[1] entgegen. Die auffallend kräftige Formgebung der Kuppa und des Nodus, die überaus großen Rotuli, deren runde Vorderflächen zur Aufnahme von Emailschmuck bestimmt waren und die primitiven Strichverzierungen des Verbindungsstreifens an der Fußbasis könnten an ein hohes Alter denken lassen, wenn dem nicht die offenbar nachgotische Sprache des Ornamentstreifens an der Kelchschale entgegenstünde. Die Lösung dieses Widerspruchs darf man vielleicht in der Annahme finden, daß dieser Kelch am Ende des 16. Jahrhunderts nach einem aus früherer Zeit stammenden Muster angefertigt wurde. Aus vergoldetem Kupfer sind übrigens immer wieder Kultusgefäße angefertigt worden. Zu ihnen gehören der im Brukenthalschen Museum aufbewahrte Wohldorfer[2], der aus dem Jahr 1595 stammende Klein-Schenker[3] und der Baassener[4] Kelch, sowie auch das Langenthaler[5] Ciborium.

Der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gehört ein schon oben genannter Kelch an, der sich ebenfalls im Besitz der ev. Gemeinde in Stolzenburg[6] befindet. Dieser Kelch zeichnet sich durch die über alle Teile des Gefäßes einheitlich gelegte Dekoration ebenso aus, wie durch den feinfühlig durchgeführten Aufbau des Kelches überhaupt. Zur Verzierung des Kelches

---

[1] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 25.
[2] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 63.
[3] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 108.
[4] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 144.
[5] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 173.
[6] s. Tafel XLV, 2. — Roth: Kunstgewerbe, Tafel XI, 1; S. 96.

dient, wie wir eben bemerkten, ein Drahtnetzwerk mit kleinen winzigen Punkten an den Kreuzungsstellen der kleinmaschigen Quadrate. Offenbar liegt in dieser Verzierungsart eine alte Filigrantechnik vor, die in den Quellen „modus raguseus“ genannt wird [1]. Wir haben es demnach hier mit einer über Ragusa aus Italien nach Ungarn verpflanzten Dekorationsspecies zu tun. Ohne Frage aber lehrt gerade unser Kelch, daß diese Filigrantechnik eine wirkungsvolle Belebung der Gesamtwirkung zuläßt. Trotzdem liegt in der Monotonie dieses phantasiearmen, wenn auch zierlichen Ornaments die Gefahr der Ermüdung, und aus diesem Grunde war unser Meister sichtbar bemüht, durch Einfügung anderer Motive für Abwechslung zu sorgen. An dem Schalenträger wird diese Abwechslung dadurch hervorgerufen, daß er durch parallel gekerbte Drähte in eine Reihe quergeschnittener Felder zerlegt wird. Zwischen die einzelnen Felder ist eine Laubgirlande hineingelegt, deren Muster auch in der Bekrönung des Schalenträgers wiederkehrt. In diese Girlanden sind in gewissen Abständen kleine Steine eingesetzt. Eigenartig ist der Nodus aufgefaßt. Die alte Nodusform ist hier von Grund auf umgestaltet. Ueber einem Tragkörper, der die Gestalt einer flachgedrückten Kugel hat, sind in der Längsrichtung der einzelnen Zapfenflächen im Halbkreis gebogene Silberblechstreifen gelegt, die dieselben durchbrochenen Traubenornamente zeigen, wie die Verbindungsgalerie zwischen dem Aufsatzrand und dem Kelchfuß. Die zwischen diesen Streifen gelegenen Felder sind mit großen Steinen besetzt, die Blattwerk umgibt, das aus Blechstreifen besteht, die mit der Zange gebogen wurden. Solche gefaßten kleinen Steine, Türkise und andere Halbedelsteine, begegnen weiterhin auf den Fußkegelblättern und in den Zwickeln des Aufsatzrandes, wo sie Blumen mit spiralförmig angeordneten Blütenblättern nachahmen. Wie an dem Kelchschalenträger sind auch an den übrigen Kanten des Gefäßkörpers gekerbte Drähte aufgelötet. In die Winkel des Gefäß-

---

[1] Vgl. Archaeologiai Értesítö VII (1887) S. 112 f.

körpers sind gotische Kriechblumen eingesetzt. Ganz ähnlich wie der Nodus des Stolzenburger Kelches ist der Knauf des oben genannten mit sechs Emailfeldern im Korb geschmückten Kelches in Hermannstadt[1] und der Nodus eines Kelches in Klein-Schelken[2] gebaut.

Was nun die aus geschnittenen und gebogenen Blechstreifen bestehenden Verzierungen anbelangt, so liegt darin eine Technik vor, die uns bereits beschäftigt hat. Ihr künstlerischer Wert ist gering, da sie nur als Surrogat der anderen solideren Techniken der plastischen Dekorationsweisen betrachtet werden kann. Geschichtlich ist sie dadurch gekennzeichnet, daß sie als erstes Anzeichen des Verfalls angesehen werden muß. Während der Meister die Silhouette gerade dieses Abendmahlskelches mit vollendeter Sicherheit in der Beherrschung der reinen Proportionen der einzelnen Teile zueinander behandelt hat, er also als eine künstlerisch gefestigte Persönlichkeit betrachtet werden muß, so kann er sich dem Einfluß der einschleichenden Trivialität nicht ganz entziehen. Das aber können wir uns nicht anders erklären, als daß schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, trotz der hervorragenden Leistungen der Goldschmiedekunst während dieser Zeit, sich neue Anschauungen und Arbeitsweisen geltend machten, die den festgefügten Fonds der alten Verzierungsarten, Techniken und ornamentalen Motive erschütterten und schließlich ganz zu Fall bringen sollten. Wir werden deshalb Veranlassung haben, nicht mehr das ganze 16. Jahrhundert als die Blütezeit der siebenbürgischen Goldschmiedekunst zu bezeichnen. Manches wird bis an den Ausgang dieses Jahrhunderts mit bewunderungswürdiger Zähigkeit festgehalten, so vor allem die Gefäßsilhouette, aber das Bekanntwerden neuer Motive, besonders die nun aufkommende naturalistische Behandlung von Pflanzenvorwürfen, Blättern und Früchten, und die nun beginnende

---

[1] Vgl. S. 179 f.

[2] s. die Abbildung bei Roth: Kunstgewerbe, Tafel X, 1

Abneigung gegen das rein stilisierende Flächenornament bringen es mit sich, daß der gotische Abendmahlskelch zuerst in seinen Verzierungen das Gebiet der Gotik und ihres Geistes im Stich läßt. Natürlich konnte es dann nicht mehr lange dauern, bis auch die Gefäßform an allen ihren Teilen gewisse Reduktionen oder Erweiterungen erfuhr, wie wir das gerade an unserem Stolzenburger Kelch wahrnehmen können, dessen Nodus mit der Gotik nichts gemein hat. Das Verblassen von Arbeitsweisen, die Abschwächung der künstlerischen Tradition bestimmter Stilperioden ist aber immer auch ein Zeugnis beginnender Umgestaltung der künstlerischen Anschauung, der Formensprache, mit einem Wort der erste Niederschlag eines neuen Stils. Dieser neue Stil war die Renaissance. Der Sakristeitürstock der Klausenburger Michaeliskirche[1], die Bekrönung des im übrigen noch rein gotisch gehaltenen Chorgestühls in der Schäßburger Bergkirche[2] u. a. m. sind Denkmäler der zu energischem Vorstoß rüstenden Renaissance.

In der Goldschmiedekunst Siebenbürgens hat es allerdings eine reine Renaissance nicht gegeben. Das kam daher, daß die einzelnen Werkstätten ihre Ueberlieferungen in mancher Beziehung überaus lange festhielten, was besonders von der Periode der Gotik gilt, und daß zu der Zeit, als diese Traditionen überwunden waren, bereits das Barock die Geister in ihre Kreise hineingezogen hatte.

Schon der oben geschilderte Groß-Polder[3] Kelch steht an der Grenze einer alten und einer neuen Zeit. Leise wie die verhallenden Töne eines Liedes aus der Ferne klingen in den naturalistischen Ranken und Früchten des Schalenträgers die gotischen Erinnerungen. Um die Wende des 15. Jahrhunderts war es, wo die Renaissance in Siebenbürgen Eingang zu finden begann und ein Denkmal dieser beginnenden, allerdings zur vollen Blüte nicht

---

[1] s. die Abbildung Müvészet VIII (1909) S. 177.

[2] s. die Abbildung bei Roth: Baukunst, Tafel VI, 3 Beschreibung bei Roth: Kunstgewerbe, S. 173 f.

[3] Vgl. S. 192.

gelangten Kunstneuerung ist auch der Groß-Polder aus dem Jahre 1513 stammende Abendmahlskelch, der durch eine überraschend schöne und vollkommene Harmonie seiner Silhouette ausgezeichnet ist. Merkwürdig nimmt sich neben ihm das Wrack eines Kelches aus dem Jahre 1698 aus, das sich im Besitze der nämlichen Kirchengemeinde befindet. Die Verschiebung in den Verhältnissen der einzelnen Teile zueinander, die schweren Verbindungszapfen, die niedere Kuppa verweisen diesen Kelch in die Reihe der Werke siebenbürgischer Goldschmiedekunst, wo auf Kosten des künstlerischen Wertes die unberechtigste Eigenwilligkeit zur Geltung gelangte.

Auch der jüngere der Deutsch-Kreuzer Abendmahlskelche gehört zu den Kelchen, die mit Bewußtsein neuen Anschauungen Gefolgschaft leisten, dabei aber doch vom Alten nicht loskommen können. Das plastische Rankenwerk auf der sehr elegant umrissenen Kelchschale ist trotz einzelner Renaissancemotive noch rein gotisch, während die Nodusgestalt allerspätestes Barock, die Dekoration des barocken Fußes aber Renaissance ist. Aus dem gleichzeitigen Zusammentreffen verschiedener Stilgattungen entsteht eine eigene reizvolle Wirkung, die bei diesem Kelche durch die schönen Umrisse des ganzen Kelches noch wesentlich gesteigert wird. In technischer Beziehung gebührt insbesondere den Ranken der Kelchschale volles Lob.

Am Ausgang der Gotik und doch schon mit einem Fuß auf dem Neuland der Renaissance stehend ist ein Kelch im Besitz der ev. Gemeinde in Zendersch[1]. Der Aufbau des Gefäßes, das gravierte Rankenornament, die Blütenrotuli, die mit Minuskeln geschmückten Verbindungszapfen, die Trennungsplatte am oberen Ende der Fußpyramide sind noch rein gotisch empfunden. Eine kleine reizende Einfassung am oberen Ende des Fußstengels mit Lilien, die mit der Spitze nach abwärts zeigen, ist ebenfalls gotisch, aber die Bekrönung der Kuppa und der Verbindungsstreifen

[1] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 67.

zwischen dem Aufsatzrand und dem sechsblätterigen Fußkegel zeigen beide bereits die naturalistische Umgestaltung des ornamentalen Gedankens. Die Dekorierung des Kelchschalenträgers mit parallel angeordneten Kügelchen oder Perlen erinnert an den soeben besprochenen Stolzenburger Kelch, doch fehlen hier die verbindenden Drähte. Dort sind die Kügelchen Beigaben des Drahtnetzwerkes, hier sind sie selbständig verwendet worden. Wir dürfen darin eine Vereinfachung erblicken, ohne daß wir dieser Punkttechnik einen besonderen Wert zumessen könnten. Die Nodusrotuli bestehen aus mehreren übereinanderliegenden Blätterkelchen, deren Stempel mit farbigen Steinen geschmückt sind. Auf den Seitenflächen der Kelchzapfen lesen wir das Wort: **iesus** in gotischen Minuskeln. Je drei der Nodusseiten auf der oberen und auf der unteren Sphäre weisen sehr schöne, sicher gezeichnete, gravierte gotische Blattornamente auf. Die gekerbten, doch sparsam verwendeten Drähte fehlen auch an diesem Kelche nicht, der einen im Verhältnis zu der Gesamthöhe allzu schmal geratenen Fuß besitzt. Geperlte Kupakörbe finden wir auch an den Kelchen im Besitz der ev. Gemeinden in Schönbirk, Weißkirch bei Bistritz, Treppen[1], Scharosch[2] bei Groß-Schenk, Deutsch-Weiß-Kirch und Reps[3].

Ein Beweis aber, wie man noch im 16. Jahrhundert auf Motive längst vergangener Zeiten zurückgriff, liegt in dem Nodus des überaus einfachen Kelches der ev. Gemeinde in Talmatsch vor. Die Kugelgestalt des Knaufes ist ein Erbe des Romanischen, die Längsfurchen ein Ergebnis der Gotik, die bestrebt war, die Fläche zu beleben, gewissermaßen aufzulösen. Ganz ähnlich diesem Kelche sind u. a. die Kelche im Besitz der ev. Kirchen in Holzmengen und Klein-Probstdorf.

---

[1] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 85.
[2] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 141.
[3] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 117.

Der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gehört ein Kelch im Kirchenschatz der ev. Gemeinde in Birthälm[1], auf den wir hier nochmals zurückkommen. Der Fuß dieses ausgezeichnet schönen Werkes ist leider verloren gegangen und wohl in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit einem unpassenden Stück ersetzt worden. Die charakteristische Eigentümlichkeit dieses Abendmahlskelches besteht in der aus gedrehtem Draht bestehenden Ornamentik, die den ganzen Kelchschalenträger und einen Teil des Nodus bedeckt. Was aber der Technik dieser Filigranart eine besondere Bedeutung verleiht, ist wohl die Tatsache, daß in ihr der Zusammenhang mit dem Drahtemail unverkennbar zutage tritt. Genau wie beim Drahtemail sind auf besondere Felder die einzelnen Ranken, Blätter und Blüten aufgelötet worden. Der Umstand, daß nach einer möglichst umfassenden Ausnützung der zur Verfügung stehenden Fläche gestrebt wird, daß die Zeichnung zufolge der reichen Konturen mehr belebt ist, weist die Vermutung von vornherein ab, daß wir es hier vielleicht mit einem nur teilweise ausgeführten wirklichen Drahtemail zu tun haben. Dagegen aber wird man nichts einzuwenden haben, daß hier eine Fortführung und Weiterentwicklung eines im Drahtemail zutage tretenden Gedankens vorliegt. Leider hat diese wirkungsvolle Technik, die, wie gesagt in der Bildung von Blumenornamenten mittelst gewundenem Draht besteht, keine größere Verbreitung im Bereiche der siebenbürgischen Werkstätten gefunden. Der Nodus besteht aus zwei flachgedrückten Halbkugeln, zu deren Schmuck außer den genannten Drahtornamenten gravierte Blattzeichnungen, getriebene Ornamente und kleine Halbkugeln verwendet werden. Die einzelnen Felder sind hier ebenso wie auf dem Kuppaträger mit eingekerbtem Silberdraht voneinander geschieden. In die Dreiecksfelder, die unterhalb des oberen Randes dieses Schalenträgers zwischen den sechs im Halbkreis abgerun-

---

[1] s. Tafel XLIX, 3. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 12. — Vgl. S. 183.

deten Drahtornamentfeldern vorhanden sind, sind ebenfalls Drahtornamente eingefügt, aus denen sich kleine Steine erheben. Eigenartig und ohne ersichtlichen Zweck sind in den oberen Rand zwei Linien mit gebogenen Stegen eingraviert. Die Felder der Stili sind mit geschnittenen quadratischen Ornamenten besetzt, wie wir sie in der Gotik überaus häufig antreffen. In der Bekrönungsgalerie des Kelchschalenträgers tritt uns nun abermals eine Technik entgegen, die wir bisher nicht beobachtet haben. Während diese in fortlaufender Wiederholung eines Motivs bestehenden Verzierungen in der alten Praxis mittelst Prägetypen oder mittelst Gießformen hergestellt wurden, hat hier eine Ueberarbeitung mit dem Messer stattgefunden. Es liegt hierin demnach der Beginn einer Technik vor, die uns später in ausgesprochener Weise z. B. an dem Meschendorfer[1] Kelch begegnet.

Mit dem Kelch, der sich im Besitz der ev. Gemeinde in Denndorf[2] befindet, möchten wir die Besprechung einer Arbeit einschieben, an der in erster Reihe die getriebenen Nodusrotuli erwähnenswert sind. Sie bestehen nämlich aus einer gotischen Blume in einem sechsblätterigen Kelch, deren Blätter spiralförmig angeordnet sind. Es ist dies dieselbe Erscheinung, wie wir sie an dem im Rahmen dieser Abhandlung beschriebenen Hetzeldorfer[3] Kelch wahrnehmen. Der Kelchschalenträger ist mit nebeneinander liegenden getriebenen, schief gestellten Langbuckeln versehen, wie wir sie auch an einem Kelch in Keisd[4] und Schönau wahrnehmen. So unscheinbar diese seltenere Verzierungsart ist und so oft uns Treibarbeit an dem Kelchnodus begegnet, so ist dieser Kelch doch dadurch von einer gewissen Bedeutung, weil hier zum erstenmal getriebener Schmuck auch an einem anderen Bestandteil des Abendmahls-

---

[1] s. Tafel XLVII, 3.

[2] s. Tafel L, 1.

[3] Vgl. S. 190.

[4] Es ist der Kelch mit der Inschrift: Kalix sancti regis Stephani in kysd. Vgl. Roth: Kunstgewerbe, S. 88.

kelches auftritt. Wenn wir daran denken, wie die Goldschmiedemeister im 17. und im 18. Jahrhundert vor allem die Treibarbeit als das hauptsächlichste Mittel für die dekorative Ausgestaltung ihrer Werke verwendeten — der führende Meister war auf diesem Gebiete unbestritten Sebastian Hann — so liegt in diesem Denndorfer Kelch ein nicht unwichtiges historisches Dokument vor. Kelchschalenträger und Verbindungsstreifen am Fuße sind an unserem Kelch gotisch empfunden, der Aufbau zierlich, die Zapfen mit geschnittenen quadratischen Ornamenten versehen, wie wir sie früher an den Rotuli in häufiger Verwendung gefunden haben. Der Fußkegel wird an seinem oberen Ende mit einer sechsseitigen Platte besetzt, eine Erscheinung, die während der Zeit, in der die Abendmahlskelchsilhouette auf der Höhe ihrer letzten Formulierung steht, beinahe ohne Ausnahme vorhanden ist. Offenbar hat diese kleine Platte die ästhetische Aufgabe, die stufenweise erfolgende Ausladung der Kelchsilhouette vorzubereiten, den Uebergang zu vermitteln und so die Gliederung des gesamten Aufbaues zu betonen.

Ein ganz eigenartiges Werk, das wir dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts zuzuschreiben geneigt sind, ist der Abendmahlskelch der ev. Gemeinde in M e s c h e n d o r f[1]. Hier zeigt sich von Einzelheiten, so von den unverstandenen Lilienformen der Kelchschalenbekrönung abgesehen, eine noch immer anerkennenswerte Beherrschung der spätgotischen Formensprache, so daß wir diesen Kelch höher hinauf datieren müßten, wenn dem nicht gewichtige Gründe entgegen stünden. Diese Gründe liegen vor allem im Nodus. Eine so schlanke Gestalt der Rotuli kommt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch nicht vor, entscheidend aber sind die zwölf Knöpfe mit denen der Knauf besetzt ist. Technisch weisen sie die Arbeitsform auf, die uns an dem B i r t h ä l m e r[2] Kelch beschäftigt hat. Die Drahtauflagearbeit mit win-

[1] s. Tafel XLVII, 3. — Vgl. Roth: Kunstgewerbe, S. 100 f.
[2] Vgl. S. 183.

zigen Knöpfchen ist an diesen Nodusbeigaben von einer entzückenden Zartheit und Feinheit der Ausführung und des Arrangements. Trotzdem können wir es nicht übersehen, daß gerade durch diese Nodusverzierungen in die Gesamtkomposition ein Moment störender Unruhe hineingetragen wird. Dazu gesellt sich noch ein anderes Bedenken. Ihrer Gestalt nach sind diese Nodusbeigaben nichts anderes als Dolmanknöpfe, die der Goldschmied einfach zur Dekoration des Kelches verwendet hat. Organisch sind sie mit dem Noduskörper nicht verbunden, weshalb in dieser unbedenklichen Uebertragung eben das Unkünstlerische und damit zugleich ein Zeugnis für die verhältnismäßig späte Entstehung des ganzen Werkes vorliegt. Auch die allzuschlanke Zeichnung der gotischen Ornamente mit einzelnen unklar empfundenen Beigaben, zu denen wir die eigentümlichen dreigliederigen Zwickelfüllungen unterhalb der Kelchschalenbekrönung rechnen, warnt vor einem zu frühen zeitlichen Ansatz. Ganz rein gotisch ist das durchbrochene Maßwerk an der Verbindungsgalerie des Fußes, überaus schön in den Verhältnissen ist die Platte mit doppeltem Zinnenkranz am oberen Ende des Fußkegels. In die Winkel des Fußaufsatzrandes sind Engel mit Wappenschildern eingefügt. Die Verwendung von Heiligenfiguren an Goldschmiedewerken begegnet uns ja an Denkmälern der siebenbürgischen Goldschmiedekunst nicht selten, wir erinnern nur an die gotischen Heftel, an das Stolzenburger Kreuz, an die Kelche in Schaas[1], Schäßburg[2], Mediasch[3], Birthälm[4] usw. Eben weil wir es in diesen Kelchen, was die Heiligenstatuen anbelangt, mit vertrauten Beigaben zu tun haben, wird man in ihnen bei späten Abendmahlskelchen kein Kriterium für die chronologische Bestimmung zu erblicken haben. Der Meschendorfer Kelch ist trotz der Statuette der Jungfrau Maria und den Figuren anderer

---

[1] s. die Abbildung bei Roth: Kunstgewerbe, Tafel XII, 2.
[2] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 53.
[3] s. die Abbildung bei Roth: Kunstgewerbe, Tafel XI, 2.
[4] s. die Abbildung bei Roth: Kunstgewerbe, Tafel XI, 3. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 166.

Heiligen, die in das Rankenwerk einkomponiert sind, kein Beweis, daß wir es mit einer nachreformatorischen Arbeit zu tun haben. Nachklänge der katholischen Zeit innerhalb der ev. Landeskirche in Siebenbürgen in Sitte und Brauch, Tracht und Sprache, Namensgebungen und Festen sind bis auf den heutigen Tag nicht erloschen, weshalb es auch nicht wundernehmen kann, daß Schmuckelemente aus dem Arsenal der vorreformatorischen Zeit auch an nachreformatorischen Arbeiten angetroffen werden. Ueber die punktbesetzten Halbkugeln, die zum Schmuck der Zapfen dienen, haben wir schon gehandelt. Sie sind an unserem Werk auch an dem Fußkegel vorhanden und dienen an den Zapfenknöpfen den Drahtornamentauflagen als Gegengewicht. Wenn auch die Kuppa, an der Gesamthöhe des Kelches gemessen, etwas zu schwer ist, so zeigt gerade dieses Werk, daß man auch in einer Periode, in der der Provinzialismus sich der Werkstätten bemächtigt hatte, den künstlerischen Wert des Abendmahlskelches trotz der vorgenommenen Modifikationen noch immer zu würdigen wußte.

Der nächste Kelch, dem wir unsere Aufmerksamkeit zuwenden, wird ebenfalls dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts angehören. Er befindet sich gleich dem oben behandelten im Besitz der ev. Gemeinde in M a r k t s c h e l k e n[1]. An ihm fällt nun zunächst das Fehlen des Kelchschalenträgers auf. Wir dürfen in dieser Tatsache den Beweis erblicken, daß jene Unbedenklichkeit in der eigenwilligen Behandlung einzelner Kelchbestandteile unaufhaltsam fortschreitet, so daß bald darauf von einem Verfall des Typus gesprochen werden kann. Gotische Kelche ohne Schalenkorb besitzen auch die ev. Gemeinden in B o n n e s d o r f, E n g e n t h a l und W i n d a u. Auch die Rotuli des Nodus, die hier ganz die Form der Dolmanknöpfe angenommen haben, sind ein Zeugnis jener Skruppellosigkeit. An den Zapfen sind jene mit Punkten besetzte kleine Halbkugeln angebracht, die uns schon öfters begegneten. Ein Teil der Nodusflächen und drei Seiten des

[1] s. Tafel XLVIII, 1.

Fußstempels sind mit graviertem gotischem Maßwerk geziert, merkwürdig charakterlos dagegen ist das gepreßte vertikal angeordnete Ornament des Verbindungsstreifens zwischen Fußkegel und Aufsatzrand. Die Silhouette dieses Kultusgefäßes ist ansprechend und ohne merkbare Veränderung des spätgotischen Typus behandelt.

Der Zeit um 1513 gehört ein im Zeichen kräftiger Gedrungenheit gehaltener, bereits mehrfach erwähnter Abendmahlskelch im Besitz der ev. Gemeinde in Groß-Probstdorf[1] an. Während Nodus, Fußkegel und die Zapfen den Eindruck einer früheren Zeit hervorrufen, ja geradezu den Typus des ausgehenden 15. Jahrhunderts aufweisen, so liegen doch in den anderen Teilen dieses Werkes gewichtige Zeugnisse für die Entstehung in einer Zeit vor, wo der gesunde Sinn für die innere Ausgeglichenheit der Proportionen und die innere Harmonie der Gesamtbehandlung im Schwinden begriffen war. Man beachte nur in welchem Mißverhältnis die winzige Lilienbekrönung des Schalenträgers zu der Schwere der Kuppa steht, nehme dazu den eigenartig reduzierten Aufsatzrand des Fußes, den übermäßig breiten Verbindungsstreifen mit der zarten nicht durchbrochenen Maßwerkmusterung und vor allem das nicht ohne Geschick für starke Wirkungen ausgeführte Ornament des Kuppaträgers, in dem keine Spur eines Anklingens an den Geist der Gotik mehr zu finden ist, und man wird einsehen, daß wir es auch in diesem Abendmahlskelche mit einem Erzeugnis der beginnenden Provinzialismusperiode zu tun haben. Daß die Platte am oberen Ende des Fußkegels nicht vorhanden ist und durch ein schwächliches dreigliederiges Gesims ersetzt wird, ist ein weiterer Grund für diese Beurteilung. Erwähnenswert scheint auch die Form der Rotuli zu sein, die eine Mittelstellung zwischen romanischen Knaufzapfen und den als sechsblätterigen, emaillierten Blumen behandelten Rotuli der Gotik darstellen. Die Verbindungszapfen sind mit den bis zur Ermüdung immer wiederkehrenden geschnittenen

---

[1] s. Tafel XLVIII, 3. — Vgl. S. 175 u. 192.

gotischen Ornamenten geschmückt. Sehr ungeschickt mutet es an, wie unorganisch der untere Zapfen in den Fußkegel eingreift und wie wenig künstlerisch der parallel gekerbte Draht an der Ansatzstelle dieses Zapfens wirkt.

Die völlige Umgestaltung eines Gefäßes ganz im Sinne seines Stils ist weder dem Barock, noch dem Rokoko, noch einem der jüngeren Richtungen in dem Maße gelungen, wie der Renaissance. Ihre Pokale, Becher atmen in den Umrissen einen eigenen Geist. So sehr das für die innere Stärke dieses Stils spricht, so liegt doch darin zugleich eine Schwäche. Sie zeigt sich u. a. auch darin, daß sie es nicht vermochte, den aus dem romanischen Kelch entstandenen gotischen Typus so weiterzubilden, daß der sakrale Charakter dieses Kultusgefäßes erhalten geblieben wäre. Deshalb sind auch die siebenbürgischen Abendmahlskelche, besser gesagt die Pokale, die als Abendmahlskelche im Gebrauche stehen, Gebilde, in denen der Zusammenhang mit der Entwickelung völlig zerstört erscheint, wie auch der Buszder[1] Kelch dartut, der an sonsten als eine tüchtige, besonders durch die dort angewendete Treibtechnik bemerkenswerte Arbeit gelten kann.

Das typische Beispiel für einen nach dem Musterbuch gearbeiteten Kelch bietet der Zieder[2] Renaissancekelch. Wenn er im Grunde genommen auch nur ein profaner Zierpokal ist, so dürfen wir uns doch an der geschmackvollen Silhouette und der geschickt ausgeführten Treibarbeit der Ornamente erfreuen. Interessant ist es, wie die Rotuli des Nodus durch drei Löwenpranken ersetzt wurden, ein Motiv, das bekanntlich aus dem Formenschatz der Antike seinen Ausgang genommen hat. Es wird der weiteren Forschung vorbehalten bleiben müssen, die Originalvorlage ausfindig zu machen, nach der der Zieder Kelch ausgeführt worden

---

[1] s. die Abbildung: Kirchliche Kunstdenkmäler aus Siebenbürgen I. Tafel 19; Beschreibung S. 27 ff.

[2] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 22. — s. die Abbildung: Kirchliche Kunstdenkmäler aus Siebenbürgen I. Tafel 18; Beschreibung S. 27 ff.

ist. An sich ist auch dieses Gefäß ein Beleg für die Bereitwilligkeit, mit der von den Werkstätten der Provinz fremde Anregungen, neue Gedanken und Vorwürfe aufgenommen wurden.

Zu den reinen Renaissancekelchen zählen wir schließlich neben dem Zieder, Bußder und Bistritzer Kelch einen Kelch im Besitz der ev. Gemeinde in S e i d e n[1]. Hier stehen Silhouette und Dekoration ganz auf dem Boden des neuen Stils. Die beckenförmig gestaltete Kuppa ist gebuckelt und mit drei Medaillons geschmückt, von denen das eine den Sisyphus darstellt, wie er den Stein den Berg hinaufrollt. Wie der Stern, in dem wir das Beschauzeichen der Zunft erblicken dürfen, zu beweisen scheint, haben wir es in diesem Stück nicht mit einer siebenbürgischen Arbeit zu tun.

Die nächste Periode der siebenbürgischen Abendmahlskelche, mit ihren Anfängen in den Ausgang der vorigen übergreifend, umfaßt vor allem Werke des 17. Jahrhunderts. Wir dürfen diese Periode als die Verfallszeit des siebenbürgischen Abendmahlskelches bezeichnen. Sie ist vor allem durch eine Verwilderung der Kelchsilhouette, durch den mangelhaften Sinn für das Größenverhältnis der einzelnen Teile zueinander und durch die Aufnahme barocker Motive in der Dekoration gekennzeichnet, neben denen bezeichnender Weise auch noch Elemente der Gotik und der Renaissance, vielfach mißverstanden und roh ausgeführt, Verwendung finden. Das 17. Jahrhundert ist die Zeit des Barock, aber dieses Barock ist, wenigstens was den Abendmahlskelch anbelangt, nicht im Stande gewesen, dieses Kultusgerät ganz in seinem Geiste zu gestalten und zu formen; einen reinen Barockkelch kennen wir in Siebenbürgen nicht, während sich barocke Abendmahlskannen in großer Zahl erhalten haben. Die Ornamentik der Kelche dieser Periode zehrt vielfach von dem Formenschatz der Renaissance, die Technik ist vorwiegend Treibarbeit. In dieser Treibarbeit liegt die erfreulichste Erscheinung des Jahrhunderts vor.

---

[1] s. Tafel LIII, 1. — Vgl. S. 154, 159.

An den Anfang dieser Periode möchten wir aus der Reihe der hier publizierten Abendmahlskelche einen Kelch der ev. Gemeinde Jakobsdorf[1] bei Agnetheln stellen. Er ist auf der Grundlage der gotischen Kelchsilhouette aufgebaut, aber mit welchen Veränderungen! Wie schmal der Aufsatzrand, wie ungraziös der Aufstieg des Fußkegels, wie schwächlich und formlos der Nodus. Die Rotuli desselben sind durch kleine farbige, in Rhomben gefaßte Steine ersetzt und der Bekrönungsfries des Kelchschalenträgers ist mit sonderbarer Schüchternheit so klein und winzig gehalten, daß er seiner Bestimmung gegenüber, einen wirkungsvollen Abschluß des Schalenträgers zu bilden, vollständig versagt. Während der gepreßte Verbindungsstreifen des Fußes in seiner Girlande deutliche Renaissancezüge verrät, sind die Verbindungszapfen, von denen der untere unvermittelt ohne die gliedernde Platte auf den Fuß aufsetzt, mit einem mangelhaft ausgeführten, gotischen Maßwerk besetzt. Der eigenartigste Teil dieses Abendmahlskelches aber ist der Schalenträger. Seine Dekoration besteht zunächst aus drei nicht ungeschickt gezeichneten, auf der Grundlage von Renaissancemotiven aufgebauten und aus ziemlich starkem Silberblech, scheinbar mit der Laubsäge ausgeschnittenen Ornamenten und aus zwischen diesen Ornamenten befindlichen Drahtemailverzierungen. Hier besteht die Zeichnung aus führenden Rankenlinien und kleinen Kreisen, die in gegenseitiger Anordnung Blüten bilden. So sehr wir uns über die anmutige Technik freuen, so können wir es dennoch nicht übersehen, daß das unvermittelte Nebeneinanderstellen zweier so verschiedener Arbeitsweisen, wie sie an diesem Kelchschalenträger auftreten, die einheitliche Wirkung der Dekoration und dazu des Aufbaues dieses Teils arg beeinträchtigen. Zu den kennzeichnenden Merkmalen des gotischen Abendmahlskelches während seiner Blütezeit gehört vor allem eine mit außerordentlicher Bestimmtheit fest-

---

[1] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 69a. — Vgl. Roth: Kunstgewerbe, S. 103. — Vgl. S. 176, 185.

gehaltene Einheitlichkeit des Aufbaues und der Dekoration. Von einer solchen Einheitlichkeit kann bei diesem Kelche nicht die Rede sein. Wir stehen eben im Zeichen des unaufhaltsamen künstlerischen Niedergangs, und davon spricht auch eine unscheinbare Eigentümlichkeit, die uns an dem obern Zapfen entgegentritt. Dieser Zapfen nämlich ladet in einer schmalen Verbreiterung aus, offenbar aus dem Bestreben so gehalten, um dem Schalenträger vergrößerten Halt zu bieten. Eine derartige Zapfenbildung ist bisher unbekannt und sie zeugt von einer Verkennung der Zapfenfunktion.

Ebenfalls im Besitze der ev. Gemeinde in Jakobsdorf[1] treffen wir einen datierten Kelch an. Die Umschrift an der Kelchschale lautet in lateinischen Initialen: CALICEM HUNC FIERI CURAVIT GERTRUDA BAUSNERIANA AO 1673. Die eines Schalenträgers entbehrende Kelchschale ist von einer auffallenden und doch für diese Zeit begreiflich schwachen Formengebung, dagegen sind der Fuß und der Zapfen spätgotisch. Die durchbrochene Verbindungsgalerie des Fußes mit ihrem Motiv der gotischen Ranke, die auch an den Rotuli wiederkehrt, ist von klassischer Reinheit. Daß das Plättchen am oberen Ende des Fußes fehlt, kann uns für das Jahr 1673 nicht weiter Wunder nehmen. Ebenso ist die Betonung der Fußkegelkanten mit den gerillten schmalen Streifen eine unmotivierte Abschwächung der Form. Neu und zwar im offenen Widerspruch mit der Form des Fußes und der Rotuli ist die Komposition des Nodus, der die Gestalt einer Kugel hat. Durch den um den Aequator dieser Noduskugel gelegten gekerbten Draht wird die Sache nicht besser. Die getriebenen Ornamente lassen nur entfernt ahnen, daß sie der Zierwelt des Barock entnommen sind. Als Ganzes betrachtet ist dieser Jakobsdorfer Kelch eine durchaus unerfreuliche Erscheinung, ein Zeugnis für das Abnehmen der künstlerischen Empfindung, das um diese Zeit die weitesten Kreise gezogen hatte.

---

[1] s. Tafel L, 2. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 78. — Vgl. Roth: Kunstgewerbe, S. 90 u. S. 129. — Vgl. S. 150.

Während sich die bisher besprochenen Kelche wenigstens in der Gestaltung des Fußes noch immer an die alte, seit dem 15. Jahrhundert beliebte Grundform anlehnen, ist dieser Bestandteil an einem Kelch, der sich ebenfalls im Besitz der ev. Gemeinde in Bodendorf[1] befindet, von dem Gefühl einer neuen, eben der barocken Empfindungsweise diktiert worden. Von nun an bildet nicht mehr die sechsfach geteilte Rosette die Basis des Kelches, sondern der Kreis, der durch Kreissegmente eine gewisse Belebung erfährt. Das Ornament ist ein vergröbertes getriebenes Pflanzenmotiv, das uns gerade im Zeitalter des siebenbürgischen Barock sehr häufig begegnet. Dasselbe gilt auch von dem Kelchschalenträger, wo Vasen, Muscheln, Bogen und Blätter zu einem wenig ansprechenden Ganzen verbunden sind. Im Sinne der Renaïssance ist auch der Bekrönungsfries des Schalenträgers gehalten; die Lilie gibt auch hier das Motiv ab. Der Nodus mit seinen getriebenen Flächen und den Kelchrotuli ohne Blütenblätter, die mit glatten und punktbesetzten Halbkugeln geschmückten Zapfen sind ebenso, wie die Platte am oberen Ende des Fußkegels das Erbe der Vergangenheit, auf das auch in dieser Zeit der Goldschmied gerne, wenn auch gedankenlos zurückgriff. Einerseits ist das Erscheinen solcher gotischen Elemente in so später Zeit ein Beweis für die Zähigheit der gotischen Lebensenergie, andererseits aber auch eine Bestätigung der Tatsache wie sich die Goldschmiede nur schwer entschlossen haben, neue Wege einzuschlagen, völlig neue Gedanken in sich aufzunehmen. Aber die Zeit war über die Gotik längst hinaus gewachsen, und so steht gerade dieser Kelch, wenn auch nur mit einzelnen Teilen am Ende einer langen Entwickelung, und schon der nächste Kelch, den wir vorzuführen gedenken, stellt sich mit allen seinen Teilen auf einen völlig neuen Boden.

Mit allen Traditionen der Gotik bricht ein bereits mehrfach erwähnter Kelch des Joh. Christoph Schwartz im Kirchenschatz

---

[1] s. Tafel XLIX, 1.

der ev. Gemeinde in Heltau[1]. Er gehört rein äußerlich betrachtet bei einer Höhe von 38 cm zu den Riesenkelchen, wie wir sie auch in dem Kirchenschatz der ev. Gemeinde in Hermannstadt und Mediasch antreffen. Das Ornament ist das der Renaissance in ihrer späteren Entwickelung und in technischer Beziehung mit jener Meisterschaft gehandhabt, die uns gerade an den getriebenen Arbeiten des 17. Jahrhunderts immer wieder begegnet. Eine Neuerung, die zu den ständigen Erscheinungen dieser Zeit gehört, zeigt die Kuppa darin, daß sie mit einem reichen Relief geschmückt ist. Seinen Abschluß erreicht der Schalenträger in einem Lorbeerkranz. In die reichgeschwungenen Blätter und Früchte sind drei szenische Reliefs einkomponiert, die die Geburt, die Taufe und die Auferstehung Christi darstellen. Wenn wir dieses letzte Relief mit der Darstellung gleichen Gegenstandes auf dem aus Holz geschnitzten Epitaphium des Sachsengrafen Matthias Semriger (gest. 1680) vergleichen[2], so kann es keinem Zweifel unterliegen, daß das Relief auf dem Heltauer Kelch nach diesem Epitaphium oder nach der gleichen Vorlage gearbeitet worden ist. Der Goldschmied hat jedoch die Komposition durch Weglassung von acht Gestalten vereinfacht und sich auf diese Art seine Arbeit erleichtert.

Auch aus dieser nachweisbaren Anlehnung an eine gegebene Vorlage geht wieder hervor, wie gerade die siebenbürgischen Goldschmiede in ihren Schöpfungen wahrhaft schöpferisch nicht gewesen sind, was nicht einmal von Sebastian Hann behauptet werden kann. Wir erhalten gerade auch im 17. Jahrhundert bei der Betrachtung des Ornaments, das im Schwung seiner Linien und in der Korrektheit seiner Zeichnung so gar nichts provinzielles an sich hat, den starken Eindruck, daß die einzelnen Werkstätten über einen großen Vorrat an Vorlageblättern, Ornamentstichen und Musterbüchern verfügt haben müssen. Es wird

---

[1] s. Tafel L, 3. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 1.

[2] Das Semrigersche Epitaphium befindet sich im Brukenthalschen Museum. — Vgl. Roth: Plastik, Tafel XXVIII, 1 u. 2.

deshalb eine wesentliche Aufgabe der weiteren Forschung über die Vergangenheit unserer Goldschmiedekunst zu bilden haben, im einzelnen diese Vorbilder nachzuweisen, um so die richtige Distanz für die Beurteilung unserer Meister zu gewinnen.

Der Nodus unseres Kelches, barock in seiner Silhouette und mit drei reizenden Köpfen geschmückt, steht in seinen kleinen Größenausmaßen in keinem Verhältnis zu der schweren Kelchschale und das gleiche gilt von dem an sich zierlich aufgefaßten Fuß mit seinen reizenden getriebenen Renaissanceornamenten. So schön die technische Ausführung dieses Werkes auch genannt werden muß, in dem Gesamtaufbau ist dieser Kelch doch, was die Verhältnisse der einzelnen Teile anbelangt, viel zu wenig ausgeglichen, als daß er als das Zeugnis eines harmonisch ausgebildeten künstlerischen Geschmacks gelten könnte. In ornamentaler Hinsicht ist dieses Werk ein Renaissancekelch mitten in der Zeit des Barock. Und dieser Umstand, daß die Meister jener Zeit die einzelnen Stilarten nicht auseinander halten können und sie unmittelbar nebeneinander verwenden, ist ein charakterisches Merkmal der ganzen Periode. Das hängt nicht nur damit zusammen, daß die Goldschmiede von Fall zu Fall in ihren in Stichen, Zeichnungen und Vorlageblättern festgelegten Vorrat an Ornamenten und Vorwürfen hineingriffen, sondern auch damit, daß das künstlerische Niveau der Ausbildung tiefer und tiefer gesunken war. Die Stelle der wahrhaften Künstlernaturen, wie sie uns in den Werkstätten des 15. und auch noch in einem guten Teil des 16. Jahrhunderts entgegentreten, hatte im Laufe der Zeit der Handwerker eingenommen. Die Umschrift, die sich auf dem Aufsatzrand des Fußes befindet, hat folgenden Wortlaut: CURA . UTRIUSQUE . ORDINIS . OFFICIALIUM . EX . ECCLAE . PROVENTIBUS . CONFECTUS . ANNO CHRISTI 1698. DEN 19 DECEMBERIS. Das Meisterzeichen besteht aus den Buchstaben ICS in einem viereckigen Schildchen.

Eine besondere Gruppe bilden die Kelche mit dem Meisterzeichen HS (Hans Schwartz), die auf den ersten Blick als Hermann-

städter Arbeiten zu erkennen sind. Einige dieser Kelche werden als Eigentum der ev. Kirchengemeinde in Hermannstadt im Baron von Brukenthalschen Museum aufbewahrt. Einer von ihnen stammt aus dem Jahr 1662 und kann als Beispiel dafür dienen, wie schwer sich die Goldschmiedekunst von der Gotik trennte [1]. Denn trotz des barocken Ornaments, mit dem der Kelchschalenträger überzogen ist, haben wir es hier mit einer durchaus gotisch empfundenen Arbeit zu tun. Bemerkenswert sind die gravierten, die Geburt Jesu, das Abendmahl und die Auferstehung enthaltenden Medaillons des Kuppaträgers und die Christusfiguren, mit denen drei Seiten des Fußes geschmückt sind. Wenn auch die Zeichnung dieser Gravuren als recht mangelhaft bezeichnet werden muß, so steht die technische Ausführung des ganzen Kelches auf einer recht beachtenswerten Höhe.

Ein anderer trägt die Jahreszahl 1674 und entzückt trotz der überschlanken Gestalt durch die Feinheit in der Ausführung der Treibarbeit ebenso, wie durch die kräftige Zeichnung im großblumigen Ornament des Schalenträgers [2]. Gefühl für gute Proportionen aber hat unser Meister offenbar nicht gehabt, was auch aus dem allzu filigranen Lilienfries hervorgeht. Der rein gotische Nodus stört ebenfalls. Darum ist der dritte Kelch, der die Jahreszahl 1669 besitzt, künstlerisch bedeutend höher einzuschätzen [3]. Er zeigt, wie auch im 17. Jahrhundert trotz aller Anzeichen eines allmählich verwildernden Geschmackes einzelne Meister mit wahrhaft vollendetem Stilempfinden an ihre Aufgaben heranzutreten verstanden. Wenn auch dieser 33 cm hohe Kelch eine zu hohe Kuppa besitzt, so verdienen die Renaissanceornamente, wie wir sie auch an andern Kelchen vorfinden, alle Beachtung. Daß solche große Kelche schon am Anfang des 16. Jahrhunderts entstanden sind, beweist der mit dem Meisterzeichen **T** versehene Kelch der Hermannstädter ev. Kirchen-

[1] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 13.
[2] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 72.
[3] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 49.

gemeinde[1]. Vielleicht an keinem Abendmahlskelche des Hans Schwartz ist das rein barocke Bogen- und Schnörkelwerk klarer und bestimmter angewendet worden als an einem aus dem Jahr 1670 stammenden Kelch im Besitz der ev. Kirchengemeinde in Hermannstadt[2]. Hier legt sich um die Kuppa der Schalenträger in der Gestalt eines Systems von gewundenen und gebogenen Gebilden, die dem ganzen Kelche zu einer Wirkung verhelfen, wie sie nur aus der Verbindung der gotischen Konstruktion und der barocken Dekoration entstehen kann

Ein Vertreter derselben Richtung ist ferner ein Abendmahlskelch im Besitz der ev. Kirche in Hermannstadt[3]. An ihm ist die Absicht, das Ornament des Schalenträgers mit dem Abschlußfries harmonisch zu verbinden, in sehr befriedigender Weise gelöst worden. Der Kelch stammt aus dem Jahre 1676 und ist ebenfalls eine Arbeit des Hermannstädter Meisters Hans Schwartz.

In den Gedankenkreisen der Hermannstädter Schule bewegen sich vollkommen auch die Kelche des Sebastian Hann[4], von denen bisher sechs und zwar in Hermannstadt (1684)[5], in Reußmarkt (1686)[6], in Dobring (1692)[7], in Urwegen (1696)[8], in Reußen (1700)[9] und in Reußdörfchen[10] (ohne Jahreszahl) bekannt geworden sind. Der Reußmärkter Kelch, auf den hier zunächst hingewiesen sei, fällt durch die überhohe Kuppa auf, dagegen ist die Treibtechnik mit derselben Meisterschaft ge-

---

[1] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 10.

[2] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 14.

[3] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 23.

[4] Vgl. den Aufsatz XI. der vorliegenden Beiträge und Roth, Hann Sebestyén öt úrvacsorakelyhe (Fünf Abendmahlskelche des Sebastian Hann). Archaeslogiai Értesítő XXXIII (1913). S. 159ff.

[5] s. Tafel LX, 2. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 40.

[6] s. Tafel LX, 3 u. Tafel LXI, 2. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 81.

[7] s. Tafel LXI, 1. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 42.

[8] s. Tafel LXI, 3.

[9] s. Tafel LIX. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 68.

[10] s. Tafel LX, 1. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 133.

handhabt, die wir an allen Arbeiten des Sebastian Hann bewundern. Im Reußener Kelch befolgt der Meister insoweit einen andern Vorgang, als er auf drei der Fußseiten getriebene Ornamente auflegt und so in diesen unvergoldeten Beigaben für die ebenfalls unvergoldeten Blumenornamente des Kelchschalenträgers ein Gegengewicht schafft.

Zu den besten Barockkelchen aber gehört der Sebastian Hann-Kelch im Besitz der Hermannstädter ev. Kirchengemeinde. Der Nodus ist einer von den wenigen Vertretern seiner Art, in denen wirkliches Barockempfinden zum Ausdruck gelangt. Während die getriebenen Ornamente des Fußes aus demselben Formenschatz geschöpft sind, den Sebastian Hann mit Vorliebe benützt hat, verrät das Arrangement der plastischen Verzierungen der Kelchschale einen sehr gewählten Geschmack. Die Engelsköpfchen, die Blumen und Ranken bilden eine stilistische Harmonie voll Reiz und Anmut. Der Kelch stammt aus dem Jahre 1684 und trägt das Meisterzeichen des Sebastian Hann, das wir auf allen seinen Kelchen vorfinden.

Ein selten schönes Beispiel für das vor allem von der Hermannstädter Schule gepflegte großblumige getriebene Ornament besitzt die ev. Kirchengemeinde derselben Stadt in einem Abendmahlskelch des Johann Ongert mit dem Meisterzeichen I O.[1] Bemerkenswert ist an diesem Stück auch die Art wie der Uebergang der Fußpyramide in den unteren Stilus erfolgt, indem tatt der üblichen Platte ein niederes Prisma mit Eckballustern und durchbrochenen Seitenflächen erscheint.

Im Wege der Treibtechnik sind die Traubenblätter und Rebenranken an dem Kelch in Törnen[2] hergestellt und dieselbe Arbeitsweise zeigt der geperlte Schalenkorb eines Kelches in Reps[3].

In diese Gruppe gehört auch der aus dem Jahre 1690 stam-

[1] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 82.
[2] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 90.
[3] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 117.

mende Kelch der ev. Gemeinde in Großau[1]. Auch dieser Kelch, den der Meister Paul Schermer junior verfertigt hat, hält noch an der gotischen Silhouette fest, aber in seiner Dekoration ist er durch und durch barock und zwar ist es kein derbes, grobschlächtiges Barock, wie wir es z. B. selbst an dem Kelch des Sebastian Hann im Besitz der ev. Gemeinde in Reußen vorfinden, sondern ein überaus fein empfundenes Gefühl für die Umschmelzung des barocken Ornamentes mit der gotischen Form, wie es sich besonders in der reizenden Behandlung des Fußaufbaues kundgibt, spricht aus allen Teilen zu uns. Ganz besonders schön sind die Blumen des Kelchschalenträgers. Spezifisch Hermannstädterisch ist die langgezogene Kuppa.

Die barocken Abendmahlskelche haben vielfach eine Vorliebe für das in dieser Stilperiode überaus oft verwendete Motiv des geflügelten Engelsköpfchens. Wir finden diesen Vorwurf noch in späterer Zeit an einem Mortesdorfer Kelch[2], der an seinem Fuß — eine seltene Erscheinung dieser Zeit — mit farbigem Steinschmuck versehen ist. Der Fuß und der Knauf sind mit getriebenem barockem Bogen- und Schnörkelwerk, der Schalenträger mit plastischen Ornamenten des gleichen Stils versehen. Geflügelte Engelsköpfchen sehen wir auch an den Kelchen in Rothbach[3] und Leschkirch[4].

In diese Gruppe gehört ferner der reizvolle Abendmahlskelch der ev. Gemeinde A. B. in Waldhütten[5]. In der Weichheit, mit der die Fußgestaltung behandelt worden ist, in dem getrie-

---

[1] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 37. — Der Kelch trägt das Meisterzeichen PSI und ist eine Arbeit des Hermannstädter Goldschmieds Paul Schermer junior († 24. Nov. 1699).

[2] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 80. — Der Kelch trägt die Jahreszahl 1728.

[3] Katalog der Kelchausstellung. Nr. 21.

[4] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 172. — Dieser Kelch ist ebenso wie ein Kelch in Arbegen (Katalog der Kelchausstellung, Nr. 104) wahrscheinlich eine Arbeit des Hermannstädter Goldschmieds Michael Hoßmann, der 1691 als Lehrling aufgedungen war.

[5] Vgl. Roth: Kunstgewerbe, S. 129.

benen Blumenwerk des Schalenträgers mit den geflügelten Engelsköpfchen tritt echtestes Barock zutage. Daneben aber ist die besonders starke Platte zwischen dem unteren und dem oberen Ende des Fußkegels mit einer gotischen Ranke, wie wir sie sonst an der Verbindungsgalerie des Fußes antreffen, geschmückt, indes die beiden Verbindungszapfen mit einem eleganten Pflanzenornament im Geschmack der Renaissance versehen sind. Der Aufsatzfries oberhalb des Kelchschalenträgers ist wieder schönste Schulgotik. Der Meister F K, der diese Arbeit im Jahre 1695 angefertigt hat, war weit davon entfernt, den Grundsatz der Stileinheit auch für sich als bindend anzuerkennen, deshalb hat er sich nicht gescheut, den mit farbigen Steinen geschmückten Nodus so zu formen, wie man das schon 200 Jahre früher getan hatte.

Eine weitere Neuerung des 17. Jahrhunderts besteht, wie wir schon oben bemerkten, in der barocken Umwandlung des Nodus zu einem System von Bügeln. Einen solchen Knauf zeigt der Abendmahlskelch im Besitz der ev. Gemeinde in Nimesch[1]. Diese Bügelnoduskelche sind mit geringer Ausnahme durch schlechte Verhältnisse gekennzeichnet. Der Fuß besonders ist in der Regel zu kümmerlicher Kleinheit degeneriert. Er nimmt nun die kreisrunde Form an und setzt sich in einem langgestreckten Zylinder fort, um den sich der Bügelnodus legt. An unserem Stück fügt sich an den oberen Teil des Fußes Blattwerk an, das der schwergeformten Schale als Unterlage dient. Eines besonderen Schalenträgers entbehren diese Kelche ohne Ausnahme; dafür ist die Kuppa selbst mit getriebenen Ornamenten, in unserem Fall mit Medaillons besetzt, die Jagdszenen darstellen. Aus diesen Jagdszenen darf man nicht etwa schließen, daß dieser Kelch nicht von vornherein zum Abendmahlskelch bestimmt gewesen wäre, denn die Unbedenklichkeit, mit der profane Gegenstände für die dekorative Ausstattung der

[1] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 16. — Der Kelch besitzt das Meisterzeichen MMG.

Kultusgeräte verarbeitet wurden, ist eine durchaus nicht seltene Erscheinung dieser Zeit und sie erklärt sich wieder aus der Benützung der Vorlagen. die dem Meister gerade zu Verfügung standen. In das Renaissanceornament, das sich um diese Medaillons herumschlingt, mischen sich barocke Elemente. Zur Verzierung des Randes der Kelchschale dienen Rankenornamente, die mit dem Punzeisen, das auch bei der Herstellung der übrigen Treibarbeiten an diesem Kelch reichliche Verwendung gefunden hatte, erzeugt wurden. Im übrigen ist die technische Ausführung der Treibarbeit roh und zeigt die geringe Vertrautheit des Meisters mit dieser Arbeitsart.

Unter den Bügelnoduskelchen nimmt der Peschendorfer[1] den ersten Platz ein. Hier hat der Meister im Sinne der barokken Gepflogenheit einen prächtigen vierflügeligen Bügelnodus angefertigt, der sich in die Umrisse des Kelches ganz vorzüglich einfügt. Der Fuß ist rund und die Kelchschale gebuckelt. Auffallenderweise ist der Kelch ganz aus weißem Silber gearbeitet.

Der nächste Abendmahlskelch, den wir hier einreihen, befindet sich im Besitz der ev. Gemeinde in Klein-Probstdorf[2]. Er zeigt jene Ausgestaltung der Form, die in dieser Zeit für Prunkpokale sehr beliebt war, ohne daß wir den Grund für diese Beliebtheit anzugeben wüßten. Denn die übermäßig lang gestreckte Gesamtgestalt, die walzenförmige Kuppa, den echt barocken Bügelnodus, den ein Gefühl der Unsicherheit hervorrufenden Fuß, die ganze Unnatürlichkeit und die der Zweckbestimmung wenig Rechnung tragende Konzeption des Aufbaues kann man gewiß nicht als schön ansehen. Dieser ungemessene Höhendrang spricht sich auch in dem Deckel aus, der seine Fortsetzung in einem Blütenstengel findet. Die getriebenen Ornamente sind mit unverkennbarer Sicherheit gezeichnet und zeigen

---

[1] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 70.

[2] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 86. — Der Kelch stammt aus dem Jahre 1690 und ist eine Arbeit der Hermannstädter Goldschmieds Johann Christoph Schwartz.

besonders auf der Schale jene Ranken mit Blüten und großen Blättern, die in der Ornamentik und in den Motiven der Zeit eine so hervorragende Rolle spielen. Auch an diesem Kelch, der im übrigen die Form des gleichzeitigen Trinkpokals aufweist, machen wir die Erfahrung, daß die unbeholfene Kelchsilhouette mit der technisch vollendet guten Ausführung im Gegensatz steht. Daraus ergibt sich aber die Tatsache, daß im 17. Jahrhundert die technische Ausbildung das künstlerische Stilgefühl der einzelnen Meister durchaus in den Schatten stellte.

Jene Unbedenklichkeit, die sich in der Verwendung profaner Gefäße zu Kultuszwecken ausspricht, bezeugt auch ein reizender Stengelpokal im Besitz der ev. Gemeinde in Reußmarkt. Das Meisterzeichen ist ein H. Daß wir es in diesem Abendmahlskelch mit nichts anderem als mit einem Trinkbecher für süßen Wein, also mit einem weltlichen Gefäß zu tun haben, bezeugen der Bär, der Fuchs und der Hund, die auf den Becher eingraviert sind. Die Entstehungszeit dieses „Kelches" dürfte um 1700 zu suchen sein.

Während das Reußmärkter Stück seine ursprüngliche Bestimmung nicht verleugnen kann, darf der Zenderscher Stengelkelch als ein Beispiel dafür angesehen werden, welch übeln Einfluß die Form des Stengelbechers auf die Gestaltung des Abendmahlskelches ausgeübt hat. Wer möchte behaupten, daß über diesem Stück der Hauch des Sakralen schwebt? Vom Scheitel bis zur Sohle ist es durchaus profan, und so kann auch darin erkannt werden, wohin die Entfernung aus den gesicherten Bahnen der Ueberlieferung führen kann.

Zu den eigenartigsten Kelchgebilden des 17. Jahrhunderts gehört der Malmkroger Kelch[1]. Trotz des völligen Mangels an innerer Harmonie der Verhältnisse, trotz der ungewöhnlichen Formung des Fußes, trotz des Bruches mit allen Arten der überlieferten Silhouette, wohnt diesem Abendmahlskelche doch jener

[1] s. Tafel V. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 46.

Reiz inne, den alle Erzeugnisse ausströmen, in denen künstlerische Naivität Altes umgestaltend etwas Neues schafft, das uns trotz seiner Unbeholfenheit und Mangelhaftigkeit anzieht. So darf denn gerade dieser Kelch nicht als Zeichen der Degeneration angesehen werden, der wir an zahlreichen anderen Erzeugnissen des ausgehenden 17. Jahrhunderts begegnen, sondern als ein Denkmal jener neben den großen Bewegungen parallel einhergehenden Einzelerscheinungen und Einzelbestrebungen, die sich das Recht ihrer Individualität selbst um den Preis einer weniger wertvollen Leistung zu wahren gewillt waren.

Ein bemerkenswerter Kelch aus der Zeit des ausgehenden Barock ist der aus dem Jahr 1706 stammende Abendmahlskelch der ev. Gemeinde in Reußmarkt[1]. Hier ist das am Fuß in Treibarbeit und das an der Kuppa plastisch hergestellte Ornament von einer bei barocken Kelchen beinahe unbekannten Zartheit. Während die meisten Abendmahlskelche dieser Stilgattung noch die Sechsteilung des Fußes festhalten, ist an diesem Stück die Fußpyramide zu einem in barocker Weichheit der Linien schwelgenden Kegel geworden, mit dessen Silhouette sich die Umrisse der übrigen Teile trefflich vereinigen. Ein Meisterzeichen besitzt dieser Kelch, an dem der blanke Silbergrund mit vergoldeten Stellen abwechselt, nicht.

Aus der Masse der dem 17. Jahrhundert angehörigen Kelche erwähnen wir noch die betreffenden Kelche in Agnetheln[2], Hermannstadt[3], Hamlesch[4], Donnersmarkt[5], Seligstadt[6],

---

[1] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 64.

[2] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 17 und Nr. 26. — Der letztere Kelch hat das Meisterzeichen PB und ist wahrscheinlich eine Arbeit des Hermannstädter Goldschmieds Paul Brölfft († 25. Febr. 1713).

[3] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 56.

[4] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 107. — Der Kelch ist ebenfalls eine Arbeit des Hermannstädter Goldschmieds Johann Christoph Schwartz.

[5] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 124.

[6] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 125.

Werd[1], Deutsch-Tekes[2], Wurmloch[3] Dürrbach[4], Mönchsdorf[5], St. Georgen[6], Bistritz[7] und den gedeckelten Kelch in Baaßen[8].

In den Kelchen des 18. Jahrhunderts macht sich, soweit es sich nicht um eine gedankenlose und mißverstandene Weiterführung alter Formen und Vorwürfe handelt, sehr oft eine vornehme Eleganz geltend die gleichermaßen die Silhouette und das Ornament beherrscht. Aus der Reihe der Kelche dieses Jahrhunderts nennen wir die Kelche in Arbegen[9], Girlsau[10], Streitfort[11], Bolkatsch[12], Burgberg[13], Kelling[14] und Weingartskirchen[15]. Zu diesen Kelchen gehört auch ein aus dem Jahr 1720 stammender Kelch im Besitz der Groß-Scheuerner[16] ev. Kirchengemeinde. Es ist nicht Zufall, daß hier der Nodus ganz anders wie in der Gotik geformt ist. Man beachte nur, wie er sich tadellos in den Gesamtaufbau einfügt. Der Eindruck, daß dieser Kelch nach

---

[1] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 128.

[2] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 19. — Das Meisterzeichen zeigt die Buchstaben GG.

[3] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 130.

[4] Der Kelch trägt das Meisterzeichen W und stammt aus dem Jahre 1694.

[5] Der Kelch trägt das Meisterzeichen GS und die Jahreszahl 1693.

[6] Das Meisterzeichen weist die Buchstaben PK auf.

[7] Der Kelch zeigt die Jahreszahl 1637 und das Meisterzeichen FA.

[8] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 131. — Der Kelch stammt aus dem Jahr 1688.

[9] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 104. — Das Meisterzeichen MH bezieht sich vielleicht auf den Hermannstädter Goldschmied Michael Hoßmann.

[10] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 149.

[11] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 151.

[12] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 152.

[13] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 153.

[14] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 154.

[15] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 170. — Der Kelch aus dem Jahre 1721 stammend zeigt den Meisterstempel DH und ist vielleicht eine Arbeit des Hermannstädter Goldschmieds Daniel Holzmann.

[16] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 62. — Das Meisterzeichen MR bezieht sich auf den Hermannstädter Goldschmied Martinus Regis.

einer sorgfältig ausgeführten Zeichnung angefertigt worden ist, läßt sich nicht abweisen und entspricht jedenfalls den Tatsachen. Auch ist es als sicher anzunehmen, daß dieser Kelch nach der Vorlage eines Musterbuches gearbeitet wurde, das uns aber nicht näher bekannt ist. Das Meisterzeichen besteht aus einem MR.

Die beiden öfters genannten Rokokokelche des Meisters MP im Besitz der ev. Kirchengemeinde in Mühlbach[1] sind, wie das aus den gleichen Meisterstempeln an beiden Stücken hervorgeht, Werke einer Hand. Das Meisterzeichen zeigt die Buchstaben MP in einem Schildchen. Beide Kelche sind auf das reichste mit getriebenen Ornamenten geschmückt. In den Fuß des einen dieser Kelche sind Medaillons mit den Darstellungen der vier Evangelisten eingefügt und um die Mitte der Kelchschale, an der getriebene Ornamente den Kelchschalenträger ersetzen, ist die Dedikationsinschrift gelegt, die aus ausgeschnittenen lateinischen Initialen besteht. Diese zum Teil beschädigte Inschrift hat, soweit sie sich entziffern ließ, folgenden Wortlaut : AO 1756 TEMPORE PASTORATVS ANDR'ECKARDTDVO C A . . C SPRT.

Die Jahreszahl 1756 darf wohl auch als Entstehungszeit des zweiten Kelches angesehen werden. Wenn auch die Zeichnung der Ornamente an beiden Kelchen wegen ihrer symmetrischen Behandlung kaum als Rokoko angesehen werden kann — wir sind geneigt diese Ornamente als Renaissancemotive mit barocken Einschlägen zu bezeichnen — so steht die Gefäßsilhouette und das stilgerecht gewellte Gesims um den Leib der Kelchschale ganz im Geist des Rocaillegeschmacks. Gerade die stilistische Verschiedenheit zwischen der Gefäßsilhouette und der Dekoration erinnert auch an diesen beiden Stücken daran, wie sich von Anbeginn an in Siebenbürgen die Stilrichtungen mannigfach durchkreuzten, sich miteinander verbanden, um sich wieder von einander zu trennen.

---

[1] Katalog der Kelchausstellung, Nr. 47. — Das Meisterzeichen MP bezieht sich wahrscheinlich auf den Hermannstädter Goldschmied Michael Pilder oder Polder.

Wie sich trotz des unaufhaltsamen Untergangs die siebenbürgische Goldschmiedekunst selbst am Anfang des 19. Jahrhunderts noch zu ganz bemerkenswerten Leistungen emporschwingen kann, beweist der aus dem Jahre 1806 stammende und aus der Hand des Hermannstädter Goldschmieds Daniel Dendler hervorgegangene Abendmahlskelch der ev. Gemeinde in Klein-Scheuern[1]. Der getriebene Lorbeerkranz des Fußes, der eigen stilisierte Nodus, die großen auf der Kuppafläche befindlichen Akanthusblätter verraten den Einfluß französischen Geschmackes, der sich auch in dem überaus eleganten Aufbau des Fußes kund gibt. Wenn auch dieser Kelch nicht als geistiges Eigentum unseres Meisters gelten kann, so verdient doch die Wahl einer guten Vorlage, nach deren einer dieser Kelch hergestellt worden ist, Anerkennung.

Wie ruhmlos eine blühende Kunst zugrunde gehen kann, illustriert der aus dem Jahre 1848 stammende Abendmahlskelch des Hermannstädter Meisters Andreas Lauterbach im Besitz der ev. Gemeinde Großau. Was ist hier aus dem Nodus geworden und was aus der Kelchschale! Der ganze aller guten Ueberlieferung bare Aufbau dieses beinahe komisch wirkenden Kelches erinnert lebhaft an einen Eierbecher, den man auf einen Leuchter aufgestellt hat. Welcher Unterschied zwischen diesem an einer merklichen Altersschwäche des künstlerischen Gefühls krankenden Kelchs und einem der guten Stücke aus der Zeit um 1450.

In der von den künstlerischen Mittelpunkten der damaligen Welt entfernten geographischen Lage, in der Eigenart des damaligen Kulturlebens Siebenbürgens und in der durch beides bedingten Struktur des Kunsthandwerks dieses Landesteils finden wir die Erklärung für die Tatsache, daß das Durcheinanderwogen der Stile und Kunstweisen eine natürliche Folge der Lebensbedingungen der Goldschmiedekunst gewesen ist. Langsam, aber unaufhaltsam rollen die Wellen der künstlerischen Empfindungen und Anschauungen über Ungarn heran bis zur

---

[1] s. Tafel LIII, 3.

Peripherie ihres Bettes, bis zu den Gebirgsgrenzwällen Siebenbürgens. Hier verebben sie, fluten eine Strecke zurück und länger dauert hier ihre Wirkung, als näher den Zentren. Dadurch entsteht ein gegenseitiges Durchschneiden der Wellenringe, und so ist es denn kein Wunder, daß wir in Siebenbürgen die Folgen deutlich vor uns sehen. Es wäre ein Wunder, wenn es anders wäre. Denn alle Kunst, wenn sie auch nur in dem bescheidenen Wirkungskreis einer in der Provinz gelegenen Goldschmiedewerkstätte zum Licht drängt, ist immer das Produkt aus dem Willen zur Kunst und aus den stilschaffenden Faktoren.

So haben wir denn den Abendmahlskelch in Siebenbürgen durch alle Phasen seiner Entwickelung begleitet und seine Wesensmerkmale nach den Kriterien zu bestimmen versucht, die sich aus der Silhouette, seinem Organismus, seiner Dekoration und seiner Technik ergaben. Was wohl niemand erwartete, hat sich auch hier gezeigt, eine große schöpferische Tat haben die siebenbürgischen Goldschmiede mit ihren Abendmahlskelchen nicht getan. Neuerungen und Erfindungen, die dem Abendmahlskelch neue Wege gewiesen hätten, haben sie nicht gemacht. Ihre Emailtechniken haben, so schön und vollkommen sie auch sein mögen, nur lokale Bedeutung erlangt.

Wenn uns auch das rein künstlerische Moment nicht immer befriedigen konnte, volles Leben, wirklicher Wille in der Not der bedrängten Gegenwart dem Schönen Raum und Sieg zu schaffen, ist uns doch ununterbrochen entgegen getreten. Das aber ist auch in der Beschäftigung mit der künstlerischen Vergangenheit einer kleinen Kulturgemeinschaft das erhebende und erfrischende Moment, daß man in ihren Lebensäußerungen den Atemzug einer höheren Gesinnung verspürt und einen Hauch jenes Idealismus, der die Geschlechter, die vor uns waren, zu jeder Zeit erfüllt hat.

Und doch stellen die siebenbürgischen Abendmahlskelche in ihrer Gesamtheit eine Leistung dar, die mit Achtung erfüllt und die nicht nur in der Geschichte des ungarländischen Kunst-

gewerbes einen Ehrenplatz einzunehmen berechtigt ist. Diese Leistung liefert vor allem den Beweis, daß die Kulturarbeit der siebenbürgischen Sachsen von jener innern Kraft getragen wurde, die sich nicht nur in der Not des Tages zu behaupten wußte, sondern die auch imstande war, dem Schönheitsbedürfnis volles Genüge darzureichen. In der Kunst spiegelt sich gleichermaßen die Realität der Lebenswerte, wie der Idealismus in der Auffassung des Lebens selbst, und wenn wir den Abendmahlskelch als einen Teil der Gesamtentwickelung betrachten, so wird auch er zu einem Verkündiger der Art und des Wesens derer, in deren Gemeinschaft er entstanden ist. Und wenn es wahr ist, daß zu den Kennzeichen aller wahren Kultur auch die Kunst gehört, so ist gerade das Gewerbe der Goldschmiede der Kronzeuge dafür, daß die Kultur der Sachsen in Siebenbürgen wahre und vollwertige Kultur gewesen ist.

IX.

Sebastian Hann.

Es gibt unter den siebenbürgischen Künstlernamen keinen, der sich einer größeren Popularität erfreuen könnte, als sie der Name des Hermannstädter Goldschmieds Sebastian Hann besitzt. In der deutschen Kulturgemeinschaft Siebenbürgens haben weit bedeutendere Künstler geschaffen, aber ihre Namen und ihr Wirken sind größeren Kreisen so gut wie unbekannt. Wir denken an Johannes v. Rosenau, den Maler des bedeutendsten mittelalterlichen Wandgemäldes in ganz Ungarn, und an Ulrich von Kronstadt, den begabten Bildhauer, wir denken an Elias Nikolai und Sigismund Möß, die hervorragenden Plastiker, wir denken vor allem an die beiden Brüder Martin und Georg von Klausenburg, um deren Leben und Arbeiten der Streit der Wissenschaft begreiflicher Weise noch nicht zu Ruhe gekommen ist, da sie unter die ersten Künstler des 14. Jahrhunderts überhaupt gezählt werden müssen. Sie alle fristen mehr oder weniger ein archivalisches Dasein — aber Sebastian Hann ist in aller Munde.

Sein Name bedeutet ein Programm![1] Als man sich bei uns der Notwendigkeit nicht länger verschließen konnte, jener großen geistigen Bewegung, die auf eine Vertiefung der Kultur nach der künst-

[1] Der siebenbürgisch-sächsische Kunstverein führt den Namen: «Sebastian Hannverein für heimische Kunstbestrebungen».

lerischen Seite hin ausgeht, auch im Rahmen unserer Gesamtheit Wege zu bahnen, sah man sich nach einem Schlagwort um. das charakteristisch und national zugleich die neu aufzunehmende Arbeit bezeichnen konnte. Es ist vielleicht nur Zufall gewesen, daß die Wahl auf den glänzenden Vertreter alten sächsischen Kunstgewerbes des 17. Jahrhunderts gefallen ist, aber der Name ist zu neuem und, hoffen wir es, auch zu bleibendem und fruchtbarem Leben erweckt worden. Es ist ein historischer Name — das heißt soviel, daß wir das künstlerische Erbe der Vergangenheit — es ist wahrhaftig nicht gering an Umfang und Bedeutung — auch in der Gegenwart mit treuen Händen hüten; es ist ein Name, der einmal dem Schreiber der Geistesgeschichte unserer Zeit die Handhabe bieten wird, zu untersuchen, mit welchem Erfolg und mit welchen Mitteln und in welchem Geiste wir Kräfte aus dem Lebensquell der Kunst geschöpft haben; es ist ein Mahnwort an das Geschlecht unserer Tage, den Strom des Schönen nicht achtlos vorüber rauschen zu lassen, sondern ihn hineinzulenken in unsere Häuser, Kirchen, in unsere Dörfer und Städte, und dieser Name ist zugleich eine Warnung, daß die Kunst an sich nicht der letzte Zweck unseres Lebens sein kann, das sich anders auf dem Faulbett eines Seins in Schönheit verzehren und das in blassem Aesthetentum verlottern müßte.

Wenn heute die Wohlmeinenden den Namen Sebastian Hann hören, dann wissen sie, daß es sich bei der Arbeit, die ihn auf ihre Fahne geschrieben hat, um eine Kulturaufgabe ersten Ranges handelt. Und deshalb mag es vielleicht gerade dieser Arbeit gedient sein, wenn der Versuch gemacht wird, die Persönlichkeit des berühmten Hermannstädter Goldschmiedes nach den Bedingungen ihres Werdens und Schaffens darzustellen, sie auf dem Hintergrund der Zeit und der Verhältnisse, in die sie hineingeworfen war, mit möglichster Plastik hervortreten zu lassen, um dadurch die richtige Perspektive für die Einschätzung dieses Mannes zu gewinnen.

Auf diese Art der Behandlung unseres Themas sind wir

aber um so mehr angewiesen, als uns biographisches Material über diesen Mann in nur geringem Maße zur Verfügung steht. Er hat schriftliche Aufzeichnungen über seines Lebens äußeren Verlauf, Haus- oder Tagebücher, in denen sich Geist und Denkweise, Auffassung und Wesenseigentümlichkeit widerspiegeln, nicht hinterlassen und auch die Protokolle und Aufgedingbücher der Hermannstädter Goldschmiedezunft bieten ebenso wie die kirchlichen Matrikelbände nur den dürftigsten Datenstoff. Es ist natürlich nicht ausgeschlossen, daß die Forschung noch mancherlei Wissenswertes über Sebastian Hann zutage fördern kann, es steht zu erwarten, daß wir einmal erfahren, wie seine Eltern, wie seine Geschwister geheißen haben, welchen Familien seine drei Frauen entstammten, aber was wir schon jetzt über ihn aus geschichtlichen Quellen wissen und was wir über seine Qualität als Künstler seinem Werke entnehmen können, genügt vollkommen, der bleibenden Bedeutung dieses Mannes und seiner Stellung in der siebenbürgisch-deutschen Kunstgeschichte gerecht zu werden. Obwohl wir ihm gegenüber nicht in derselben glücklichen Lage sind, wie bei jenem ungarischen Goldschmied Peter V. aus Kecskemét, der am Anfang der vierziger Jahre des 17. Jahrhunderts bei dem Hermannstädter Meister Jakob Schließer in die Lehre trat, später in seinem berühmten Buch seinem Kronstädter Meister Michael Seibringer alias Sommer als Dank für große Förderung und lehrreichen Unterricht ein uns alle ehrendes Zeugnis ausgestellt und über seine Wanderungen, Erlebnisse und Erfahrungen genaue Aufzeichnungen hinterlassen hat, obwohl wir derartiger Aeußerungen Sebastian Hanns ermangeln, so sind wir bei ihm in der selten glücklichen Lage, eine verhältnismäßig außerordentlich große Anzahl beglaubigter Werke seiner Hand zu besitzen. Es sind ihrer im Ganzen 40[1]. Was diese Zahl zu bedeuten hat, geht daraus

[1] Das Werk des Sebastian Hann weist folgende bisher bekannt gewordene Arbeiten auf: 1. Deckelkanne (1697) im Besitz des Ungarischen Nationalmuseums. — 2. Bucheinband in der Sammlung Georg Rath (Budapest). — 3. Schale; Besitzerin Frau Josefine Szabó (Buda-

hervor, daß in Ungarn wenigstens keinem einzigen Goldschmiedemeister auch nur annähernd ein gleich großes Oeuvre zugesprochen werden kann. Aber nicht die Masse dieser Arbeiten ist für uns das Wertvolle, sondern der Geist, den sie atmen. Und wenn wir das Wenige, das wir über das Leben unseres Meisters wissen, nicht wüßten, seine Werke, ihre Formen, ihr Ideenkreis allein würden genügen, uns ein klares Bild der Welt zu geben, in der er aufgewachsen und in der er gelebt hat.

Sebastian Hann ist kein Sachse gewesen. Er war im Jahre 1644 zu Leutschau in der Zips geboren. Auf der alten Straße, auf der Gedanken und Gesittung, Handel und Verkehr, Kunst und Wissenschaft

---

pest). — 4. Schale; 5. Schale; beide im Besitz des Grafen Georg Bánffy (Budapest). — 6. Platte; Besitzer Graf Franz Zíchy (Budapest). — 7. Schüssel; im Besitz des Landeskunstgewerbemuseums (Budapest). — 8. Deckelkanne (1684); Besitzerin Frau Koloman v. Barcsay (Déva). — 9. Deckelkanne; im Besitz der reformierten Kirche in Déva. — 10. Deckelkanne; Besitzer Herr Ludwig Nagy (Doboka). — 11. Deckelkanne (1699) in der Sammlung Rothschild (Frankfurt a. M.). — 12. Flasche; in derselben Sammlung. — 13. Ciborium (1692); im Besitz der ev. Kirche in Heltau. — 14. Deckelkanne (1675); im Besitz derselben Kirchengemeinde. — 15. Deckelkanne (1682); 16. u. 17. zwei Altarleuchter (1661); 18. Ciborium; 19. Taufbecken (1685); 20. Schale (1706); 21. Abendmahlskelch (1684); 22. Patene (1696); 23. Patene (1696); 15—23 im Besitz der ev. Gemeinde in Hermannstadt und im Brukenthalschen Museum aufbewahrt. — 24. Tafelaufsatz; 25. Schale; beide im Besitz des Brukenthalschen Museums in Hermannstadt. — 26. Deckelkanne (1697); ehemals im Besitz des Hermannstädter Juweliers Ernst Lüdecke, der die Kanne nach Hamburg verkauft haben soll. — 27. Schale; im Besitz des Pfälzischen Gewerbemuseums (Kaiserslautern). — 28. Schale; 29. Deckelpokal; beide im Besitz der Baronin Wilhelm Mylius (Klagenfurt). — 30. Deckelkanne (1689); 31. Deckelpokal; 32. Schale; 30—32 im Besitz des Freiherrn Ludwig von Rosenfeld (Wien). — 33. 34. 35. 36. 37. Abendmahlskelche im Besitz der ev. Gemeinden zu Reußdörfchen, Reußmarkt (1686), Dobring (1692), Urwegen (1696) und Reußen (1700). — 38. Epitaphium des Valentin Franck von Franckenstein (1697) im Brukenthalschen Museum. — 39. Silberfassung einer aus Rhinozeroshorn gedrehten Schale (1694); Deposit der Hermannstädter ev. Kirchengemeinde im Brukenthalschen Museum; aller Wahrscheinlichkeit nach ebenfalls eine Arbeit des Sebastian Hann. 40. Dekkelmann, ehemals im Besitz des Herrn Dominikus v. Barcsay, jetzt im Siebenbürgischen Nationalmuseum (Klausenburg).

seit grauen Tagen ihren Weg aus Deutschland und Schlesien und Galizien, dieser Interessensphäre deutschen Geistes bis in das 16. Jahrhundert hinein, über die deutschen Städte des Zipser Landes zu uns Leuten jenseits des Waldes herübergekommen waren, ist Sebastian Hann als Handwerksgesell auf der Suche nach Arbeit nach Hermannstadt gewandert und hier geblieben.

So erscheint denn in ihm jene, durch die ganze siebenbürgisch-sächsische Kunstgeschichte hindurchgehende Tatsache verkörpert, daß unsere Kunst, unser Kunstgewerbe, ja selbst unsere Volkskunst ohne die Zusammenhänge mit der Kunst des gebildeten Westens gar nicht gedacht werden kann. Gewiß sind gewisse Erscheinungen unserer Kunstübung, wir nennen die Technik des Drahtemails, die Kobaltgefäße unserer Keramik, die großartig entwickelten Befestigungssysteme unserer Kirchenburgen, das Bauernhaus, auf der Grundlage übernommener Anregungen und Anlehnungen hier bei uns zu Spezialitäten ausgebildet worden, aber die großen einheitlichen Züge, die bei einer tiefer eindringenden Betrachtung unserer Kunstdenkmäler in das Auge fallen, sind als das Ergebnis jener ununterbrochen in unsere Täler einmündenden Gedanken einzuschätzen, die seit den Tagen Stephan des Heiligen und seit der Gründung des Weißenburger Bistums das Leben in diesem Lande vor der Verkümmerung und Verflachung bewahrt haben. Das geschah nicht etwa dadurch, daß man sich von Anfang an bemüht hätte, die Berührung mit den geistigen Kräften des Mutterlandes in klarer Erkenntnis ihrer Bedeutung und deshalb in planmäßiger Erfassung und Erwerbung zu suchen und festzuhalten, sondern es ist dadurch bewirkt worden, daß die Kultur des Mittelalters mit geradezu elementarer Gewalt von ihren Zentren aus in hungrigen Wellenringen sich ausbreitete, daß sie weder natürliche noch politische Grenzen achtend vorwärtsdrang und alles Arbeiten und Ringen der Völker unter ihre Macht zwang. Wie anders könnten wir es denn erklären, daß die romanischen Kirchenbauten des 12. Jahrhunderts, wie sie von den Höhen und aus den Tälern des Sachsenlandes in beträchtlicher An-

zahl den Wanderer grüßen, denselben stilistischen Geist atmen, der uns aus der Kirche zu Hirsau und aus jenen 1800 Klöstern entgegenweht, deren Insassen nach der Regel des heiligen Benedikt lebten. Und wenn wir wissen, daß die Hirsauer Klostergründung sich an das Vorbild der berühmten Benediktinerabtei zu St. Cluny anlehnte, so leitet eine direkte Linie aus Transsilvanien hinüber in das Herz Frankreichs. Wie anders könnten wir es verstehen, daß die zweihundert gotischen Kirchen und Kapellen, die sich seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts allenthalben auf dem Königsboden erheben, von einer Reinheit der Empfindung und von einer Sicherheit in Entwurf und Ausführung getragen sind, die jede Beeinträchtigung durch einen Vorstoß provinziellen Geistes von vornherein ausschloß. Wie könnten wir es anders begreifen, daß sich für unsere Altäre bis tief in das 16. Jahrhundert nicht ein einziger siebenbürgischer Künstler nachweisen läßt, daß vielmehr Art und Auffassung, Anlehnung und unmittelbare Uebertragung, Kostüm und Aufbau mit voller Bestimmtheit auf Oberdeutschland, auf Nürnberg und Ulm und nicht zuletzt auf Krakau als auf die Stätten hindeuten, wo die Meister unserer Altäre ihre Ausbildung gefunden haben. Unsere Väter brauchten nach Architekten und Malern, nach Bildhauern und Schnitzern und Steinmetzen nicht lange Umschau zu halten — sie kamen von der vorwärtsrollenden Woge der allgemeinen Wanderlust getrieben und durch zwei Jahrhunderte fanden sie hier Arbeitsgelegenheit in allen Orten und fanden sie sie einmal nicht, so zogen sie weiter in die Moldau und Bukowina und sonst überall hin, wo der Deutsche seinen Fuß auf die Erde gesetzt hatte, denn daß der Deutsche den Deutschen suchte, ist natürlich. Um das Jahr 1520 beginnt dieser mächtige Zustrom abzudämmen. Die Baubedürfnisse waren zum größten Teile gestillt, das Zunftwesen hatte längst feste Formen angenommen, aber zugleich hatte die Erkenntnis in allen Herzen tiefe Wurzeln geschlagen, daß die Verbindung mit der Kultur aller Deutschen eine Lebensnotwendigkeit ersten Ranges sei, und so kam es, daß vor und nach der Refor-

mation das, was früher ohne alles Dazutun sich vollzogen hatte, jetzt mit Bewußtsein und planmäßig gepflegt wurde. In allen Reichsstädten, auf allen Universitäten mehren sich in der Folge die Namen der Siebenbürger.

So groß die Perspektiven sind, die sich in den geistigen und kulturellen und künstlerischen Zusammenhängen unseres Volkes mit dem Westen eröffnen, so sehr erinnern sie auch an unsere Armut an eigener schöpferischer, künstlerischer Kraft. Wer sich mit dem künstlerischen Besitzstand unserer Gemeinschaft beschäftigt, gelangt schließlich zu der nicht von aller Wehmut freien Entsagung, daß wir von ganz geringen Fällen abgesehen im Ganzen und Großen kein produzierendes, das heißt kein frei aus den Tiefen einer ausgesprochen künstlerisch veranlagten Seele heraus schaffendes Volk gewesen sind. An neuen, bahnbrechenden Gedanken sind wir von jeher arm gewesen, Malerschulen etwa, die befruchtend auf Generationen hinaus wirksam gewesen wären, haben wir nicht begründet, gottbegnadete Künstler sind dem Schoße unseres Volkes nur ein einzigesmal entsprossen, aber eines haben wir gekonnt: den Boden zu schaffen und die Bedingungen zu geben, auf dem und unter denen hier eine an Umfang und Bedeutung sehr beachtenswerte Kunst ihre Blüten entfalten konnte.

Und das ist doch schließlich auch ein Verdienst, das uns niemand, der mit Gerechtigkeit diese Seite unseres Lebens betrachtet, nehmen kann. Ein Wunder wahrhaftig ist es zu nennen, daß unsere Väter neben den Lasten, die sie getragen, neben den Leiden, die sie erduldet, in der Enge, in der sie ihres Daseins Aufgaben erfüllt haben, doch immer wieder den Blick zu dem emporheben konnten, das die Tage des Menschen verschönt und die Stunde mit ewigem Inhalt weiht, ein Wunder ist es, wie eine so kleine Volksgemeinschaft so Großes zustande gebracht hat.

Zu einem solchen Volke ist Sebastian Hann gekommen. Als er kam, war er ein armer fahrender Handwerksgeselle, kurz bevor er starb, war er der erste Beamte der Stadt, Orator der Hundertmannschaft, als Mensch und Meister von jedermann hochge-

achtet; hinter seinem Sarge schritten dreißig Meister der Goldschmiedekunst, der er mehr als 38 Jahre, des öfteren in führender Eigenschaft angehört hatte und an seinem Grabe sangen Lehrer und Studenten der Hermannstädter Schule ihre Trauergesänge. Das ist mit ein schöner Zug im Charakter unserer Vorfahren, daß sie ihr Haus mit Freuden öffneten, wenn jemand mit ehrlichem Wollen, an den gemeinsamen Zielen mitzuarbeiten, zu ihnen kam, und daß sie persönlicher Tüchtigkeit und Klugheit den Weg zu den höchsten Ehrenstellen nicht versperrten. Indem sie sich alle für ihr Volkserbe verantwortlich fühlten, ließen sie die Verantwortung für die Gesamtheit den tragen, dessen Schultern sie für solche Bürde stark genug hielten.

So gehört auch Sebastian Hann in die lange Reihe der Volks- und Landesfremden, denen der Sachsenboden nicht nur zur teueren Heimat wurde, sondern dem auch sie selbst zu einem Segen geworden waren. Aus der Zips kam wohl zu gleicher Zeit Johann Vest aus Bartfeld, der kunstreiche Orgelbauer, dessen Werk, 1672 fertig gestellt, noch heute in der Hermannstädter Stadtpfarrkirche im Gebrauch steht; es ist derselbe, der die Orgel in Schäßburg geschaffen hatte. Aus Tirol war Georg Reychmut, der Erbauer köstlicher Chorgestühle, aus Oesterreich Petrus Lantregen. der Schöpfer des Kolossalkreuzes in der Kapelle vor dem Elisabethtor in Hermannstadt, aus Nürnberg waren die Söhne des Veit Stoß, aus Deutschland Karl Dörschlag, aus Frankreich der Großvater Arthur Coulins bei uns eingewandert und sie alle haben hier ihrer Kunst und in ihr uns gelebt. Und wir denken an die mannigfache Förderung, die uns auf jedem Gebiete, in den Werkstätten der Handwerker, in den Ratsstuben der Städte, in den Lehrzimmern der Schulen, auf den Kanzeln unserer Kirchen, in bescheidenen und führenden Stellungen durch jene belebenden Nachzüge geworden ist. Daß sie kamen, danken wir ihnen, aber daß wir sie festzuhalten vermochten, daß wir ihnen die Möglichkeit zur Entfaltung ihrer Kräfte gaben und daß wir sie den Herzschlag unserer Not und unserer Freude hören ließen, daß ihr eigen

Herz mitschlug, bis sie und wir eins wurden im Denken, in der Sprache, im Fühlen und Trachten, das darf doch „als ein Zeichen für die Energie des deutschen Lebens hier“ angesehen werden.

Am 30. Juni des Jahres 1675 hatte Sebastian Hann Maria, eine Goldschmiedmeisterswitwe zur Ehe genommen und so in ihre Werkstatt eingeheiratet. Damit hatte er sich, wie es den Zunftartikeln Fremden gegenüber entsprach, das Recht erworben, um die Aufnahme in die Zunft anzusuchen. Am 27. Juli desselben Jahres wird seinem Wunsche gewillfahrt, nachdem er vier Gulden Bußgeld entrichtet, weil er vor der Anfertigung eines Meisterstücks geheiratet hatte. Nach und nach gelangte er zu einer führenden Stellung in der Zunft, wiederholt erhielt er für sie Aufträge und am 17. November 1689 verliehen sie ihm das Amt eines jüngeren Zunftmeisters, das ihm auch in den folgenden drei Jahren übertragen wurde. Am 28. Januar 1694 ehrten sie seine Tätigkeit, indem sie ihn zum älteren Zunftmeister wählten und fünf Jahre hintereinander in dieselbe Stelle beriefen. Als Führer der angesehensten Korporation der Stadt war ihm Gelegenheit genug geboten, auch für die Allgemeinheit zu wirken. Daß er aber nicht nur als Meister, sondern auch als Mensch in hohem Ansehen stand, bezeugt seine Wahl zum Orator oder Vorsitzenden der Hermannstädter Stadtvertretung im Jahre 1700. Vom Jahre 1704 bis zum Jahre 1712 wurde er immer wieder gewählt. Am 28. Februar 1713 starb er 69 Jahre alt. Außer den angeführten Daten ist noch bekannt, daß er seine erste Frau schon nach dreijähriger Ehe verlor. Am 27. Januar 1678 wird er abermals mit einer Jungfrau Katharina aufgeboten, doch war auch dieses Glück nur von kurzer Dauer. Am 19. April 1682 wird er zur dritten Ehe mit der Jungfrau Margareta ausgerufen, die ihm am 25. Januar 1688 einen Sohn schenkte, der den Namen des Vaters erhielt und auch dessen Handwerk erlernte, ohne es aber zu gleich hervorragenden Leistungen zu bringen. Er war von 1703 bis 1706 Lehrling in seines Vaters Werkstatt, reichte 1709 sein Meisterstück ein, das — kennzeichnend für den strengen Geist, der damals in der Zunft

herrschte — für fehlerhaft erklärt wird, weswegen sein Verfertiger mit einer Strafe von 4 Gulden belegt wird. Im nächsten Jahre versucht er sein Glück mit besserem Erfolg und wird nach Bezahlung der Taxe, was man damals der Zunft Gerechtigkeit nannte, Meister. Er hat noch 1735 in Hermannstadt gearbeitet, doch wissen wir nicht, wann er gestorben ist. Ein Sohn dieses Meisters wurde ebenfalls Sebastian Hann genannt. Wie dem Hermannstädter Lehrlingsbuch der Goldschmiedezunft entnommen werden kann, war er von 1729 bis 1734 in der Lehre bei seinem Vater, bei dem er auch sein sogenanntes Meisterjahr, das heißt das erste Jahr nach seinem Freispruch zubrachte. Darauf begab er sich auf die Wanderschaft, trat bei Markus Riemer, dem Kronstädter Meister, in Arbeit. Dort finden wir ihn noch 1740, wo er dem Zunftrat seine Absicht, sich in Kronstadt niederlassen zu wollen, anzeigte. 1741 wird ihm die Erlaubnis erteilt, sein Meisterstück anzufertigen. Da er aber nicht genügende Gesellenjahre nachweisen konnte, muß er 100 fl. bezahlen. Im Einheben von Taxen war man damals offenbar nicht schüchtern, denn außer jener Summe wurden ihm 52 fl. als Aufnahmsgebühr, 4 fl. weil eines seiner Meisterstücke fehlerhaft war, 5 fl., weil seine Frau nicht eines Goldschmieds Witwe oder Tochter war, 25 fl. für die Lösung des Meistertisches, 8 fl. für die Erhaltung der Goldschmiedebastei, 5 fl. als Ablösung für das Heimgeleit der Zunftvorsteher und schließlich 1 fl. für seinen Platz in der Kirche und in der Zunft abgenommen. Sein Lehrling ist Daniel Schobel gewesen. Weiteres wissen wir vorläufig über ihn nicht — doch scheint es, als ob mit ihm dieses Geschlecht ausgestorben ist.

Doch kehren wir zu Sebastian Hann, dem ältesten, zurück. Bei ihm haben ausgelernt die Goldschmiede: Paul Schirmer (1673—1676), Andreas Hermann (1684—?), Johann Ongert (1689—93), Franz Wachsmann (1694—98), Andreas Krafft (1699, ist nach drei Tagen aus der Lehre entlaufen), Johann Stinn (1700—?) und, wie wir schon erwähnt haben, sein Sohn. Als Gesellen haben in seiner Werkstatt gearbeitet der Bistritzer

Martin Wolff (1683) und Johann Kristof Schwartz aus Königsberg (1687). Im Jahre 1681 wird unser Meister von der Zunft in Strafe genommen, weil eines seiner Werke die vorgeschriebene Silberprobe nicht bestand, was übrigens auch andern Meistern widerfuhr. 1677 zahlt ihm die Zunft 2 fl. für eine dem Bürgermeister gelieferte Arbeit aus, 1680 übergibt ihm die Zunft drei Dukaten, damit er eine Kanne, wahrscheinlich handelte es sich um ein Zunftgeschenk, vergolde. Ein Zeichen für die schöne patriarchalische Sitte darf man darin erblicken, daß ihm die Zunft am Hochzeitstage seiner Tochter einen Dukaten verehrte[1].

In dieser trockenen Aneinanderreihung einzelner Tatsachen aus dem Leben des Sebastian Hann und seines Hauses spiegelt sich ein Stück Zunft- und Gewerbegeschichte, deren Stärke nicht zuletzt in der Strenge ihrer Regulationen und Gesetze bestand, aber wichtiger als der äußere Verlauf des Lebens unseres Meisters dünkt uns doch die Frage: welche Bedeutung kommt ihm als Künstler zu und welche Stellung gebührt ihm im Rahmen unserer künstlerischen Entwicklung? Was ist es gewesen, das ihn zu dem bekanntesten und berühmtesten Goldschmied nicht nur Siebenbürgens, sondern ganz Ungarns gemacht hat? Worin beruht seine künstlerische Individualität, vielleicht sogar, was mehr besagt, seine Persönlichkeit, worin seine unerreichte Meisterschaft?

Wenn wir die erhaltenen Werke Sebastian Hanns der Reihe nach Revue passieren lassen, so offenbart sich in diesen Kannen und Leuchtern, Schüsseln und Schalen, Kelchen und Bechern, Pokalen und Buchdeckeln keine geniale Erfindungskraft. Die Form seiner Stücke, das angewendete dekorative Beiwerk, das der deutschen Renaissance und der üppig wuchernden Formwelt des Barock entnommen wurde, die Größe der einzelnen Arbeiten, der materielle Wert [waren in keinem Falle außergewöhnlich. Wir besitzen keine Arbeit seiner Hand, in der auch nur der leiseste

---

[1] Vgl. Gyárfás Tihamér : A három Hann Sebestyénrol. (Ueber die drei Sebastian Hann.) Erdélyi Múzeum XXVII (1910). S. 232 ff.

Versuch angeklungen worden wäre, die Silhouette des Gefäßes selbständig zu behandeln. So wie er seine Kannen und Prunkbecher formte, so haben es die Goldschmiede des ganzen 17. Jahrhunderts bis in das nächste hinein getan. Das macht ja erst den Künstler, daß er schafft, was gerade so noch niemand vor ihm gedacht hat, daß er sieht, wie kein anderer sehen kann, daß er seine Welt aus der großen Welt heraushebt und sie vor uns hinstellt als sein allereigenstes Eigentum. Ein Künstler in diesem höchsten Sinne ist Sebastian Hann nicht gewesen und hat gewiß auch nicht den Ehrgeiz gehabt, es sein zu wollen. Auf ihn trifft die allgemein bekannte Tatsache zu, daß sich die Vertreter des alten Kunstgewerbes, ob sie nun in edlen oder gewöhnlichen Materialien, ob sie mit Pinsel und Farbe, mit Messer oder Hammer arbeiteten, lediglich als Handwerker betrachtet haben. Aus dem Gewerbe ist die Kunst entstanden, aus dem Handwerker wurde der Künstler, und er wurde es, ohne es zu wissen, daß er es war. Damit hängt es zusammen, daß noch Rubens einen großen Teil seiner Werke von Gesellen ausführen ließ. Ueber allem künstlerischen Schaffen lagerte vom 14. Jahrhundert herwärts der Druck des Zunftgesetzes. So wohltätig und notwendig die soziale Macht des Zunftwesens gewesen ist, so wenig ist es selbst imstande gewesen, den Meistern ein künstlerisches Neuland zu erwerben. Was trotzdem in den Schranken der Zünfte an Kunstwerken voll ewiger Schönheit hervorgebracht wurde, entstand nicht dank ihrer Existenz, sondern trotz ihrer. Die jeweiligen Glieder des Zunftrates hielten es nicht für ihre Aufgabe, Talenten voll Eigenart und Kraft die Wege zu ebnen, aufkeimenden Persönlichkeiten, wirklicher Genialität zur vollen Entfaltung zu verhelfen, im Gegenteil, sie hielten sich verpflichtet, alles Sonderwesen, alles Abweichen vom Althergebrachten, alle unzünftige Neuerung als gegen den Geist ihrer Welt verstoßend ohne weitere Bedenken abzuweisen. Gewiß spricht aus einem solchen Verhalten, das wohl geeignet war, alle persönlichen Regungen zu unterdrücken, eine kleinliche, enge, eigensinnige Denkweise voll Dünkel

und innerer Armut, aber sie war nicht das Ergebnis von Torheit und Beschränkung, sondern die unausbleibliche Folge einer in allen Zünften dominierenden Macht. Diese Macht war die Tradition! Diese aber hatte ihre Verkörperung nicht nur in den Zunftartikeln gefunden, die das äußere Leben der Zunft regelten und die ganze Organisation, die von den Ufern der Ostsee bis an die Grenzen der Christenheit, von Königsberg bis Kronstadt reichte, mit starken Banden zusammenhielten, sie mußten auch auf das Schaffen in den einzelnen Werkstätten um so mehr tiefgehenden Einfluß ausüben, als es ja der Zunft jederzeit freistand, diesen oder jenen Meister wegen ungerechter Arbeit, das heißt wegen einer Arbeit, die der Tradition widersprach, in Strafe und Buße zu nehmen. Und schärfer, unnachsichtiger, als in allen anderen Zünften war diese Tradition gerade in der Zunft der Goldschmiede. Die Meister, die ihr angehörten, wußten es, daß keine der anderen Zünfte der ihren an Ansehen und Einfluß gleichkam. In Kronstadt sind die Stadtrichter wiederholt aus der Zunft der Goldschmiede hervorgegangen, kein Wunder deshalb, daß sie strenge auf das hielten, dem sie ihre Stellung, wie sie glaubten, verdankten. Und die Goldschmiede hatten zugleich die Macht, der Macht ihrer Zunft Geltung zu verschaffen, denn der einzelne Meister war, wenn es sich um große und lohnende Aufträge handelte, von dem Rat seiner Zunft abhängig. Für das, was die Zunft geprüft hatte, übernahm sie nach jeder Hinsicht die Verantwortung. Eine Arbeit, die die Probe nicht bestand, konnte eingeschmolzen werden, denn sie galt als unecht, nicht silberhältig genug, als falsch. Wenn der Magistrat, wie es nur allzuoft vorkam, zu dem ersten und letzten diplomatischen Mittel zu greifen sich genötigt sah, das heißt wenn es eine „Ehrung“, eine jener schamlosen Erpressungen großer und kleiner Herren, darzubringen galt, oder wenn man es für opportun hielt, den sonnenklaren Rechtsweg in Weißenburg oder Ofen, in Wien oder Prag mit gutem siebenbürgischem Silber zu pflastern, wobei auch der zahlreichen Seitenwege nicht vergessen werden durfte, dann

machte man die Bestellung nicht bei einem Meister, den man sich nach Belieben auswählen konnte, sondern übergab das nötige Silber den Zunftvorstehern, und diese bestimmten sodann den Meister, dem die Bestellung auszuführen oblag. Dasselbe geschah, wenn der Fürst oder eine andere offizielle Persönlichkeit einen Galazaum, ein Schmuckstück, ein Trink- oder Speiseservice oder sonst dergleichen von sächsischen Goldschmieden gearbeitet haben wollte. Der Auftraggeber ging sicherer, wenn er bei der Zunft bestellte, und die Zunft wieder war bei diesem Vorgang in die Lage versetzt, ihre Reputation, ihren Ruf wahren zu können.

Bei einem solchen Stand der Dinge innerhalb der Zunft selbst mußte sie folgerichtig eine weitgehende Beeinflussung der einzelnen Meister in den Händen haben. Waren auf diese Weise der freien künstlerischen Entfaltung des Einzelnen Riegel vorgeschoben, so läßt es sich dennoch nicht leugnen, daß gerade die in der zünftigen Organisation festgehaltene und von Geschlecht zu Geschlecht weitergepflegte Ueberlieferung die Erzeugnisse der Goldschmiede fortgesetzt auf einer Höhe erhielt, der wir unsere Achtung heute nicht versagen können. In den einzelnen Werkstätten erbten die Formen, die Dekorationsarten, die technische Behandlungsweise der Stoffe von einem Meister auf den anderen fort, und es bedurfte in jedem Fall längerer Zeit, bis neue Gedanken allgemeine Aufnahme fanden. So ist es gekommen, daß die Gotik von den siebenbürgischen Werkstätten noch zu einer Zeit in völliger Stilreinheit festgehalten wurde, in der sie sonst längst überwunden war, und so ist es zu erklären, daß das Barock erst mit dem Aufhören einer zünftig betriebenen Goldschmiedekunst in unseren Städten zu Grabe getragen werden konnte. Der Alleinherrschaft der Ueberlieferung ist es zu verdanken, daß die technische Ausbildung der einzelnen Meister unter vollständiger Ausschöpfung der verfügbaren Mittel eine schlechthin vollkommene genannt werden muß. Was die Goldschmiede aller Perioden erzeugt haben, trägt in erster Reihe den Charakter strenger Solidität, bürgerlicher Gradheit und Schlichtheit

an sich, das Streben nach einer über das Maß des Hergebrachten hinausgehenden Leistung hat in unseren Werkstätten eine ganz untergeordnete Rolle gespielt. Ein einzigesmal nur ist es geschehen, daß ein Meister eine Richtung vertrat, die bis dahin bei uns beinahe unbekannt, von ihm mit solcher Energie, mit solch überzeugender Gewandtheit, mit solchem augenfälligen Erfolg betreten wurde, daß vor ihr auch der strenge Kastengeist der Zunft kapitulieren mußte.

Dieser Meister ist niemand anderes gewesen als Sebastian Hann! Das für Siebenbürgen Neue seiner Kunst war die Art der meisterhaften Anwendung der getriebenen Arbeit. Wohl haben auch vor ihm, bald nach dem Erlöschen der Gotik, die verschiedensten Meister mit dem Treibhammer aus der Fläche der Gefäße heraus ihre Ornamente zur Geltung gebracht, aber es hat sich in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle nur um dekoratives Beiwerk, selten um kleine szenische Darstellungen gehandelt. In Sebastian Hann begegnet uns der Goldschmied, der seinen angeborenen Sinn für plastische Formung zum Siege führt. Er beschränkt sich nicht auf Fruchtgewinde und Arabesken, auf überkommene Zierelemente, sein Geist will höher hinaus, er greift zu szenischen Darstellungen, gestaltet ganze Kompositionen zu prächtigen Reliefs und verleiht dadurch seinen Arbeiten einen Wert, der ihn an die Spitze der damaligen Goldschmiedekunst stellte. Zu diesem Gedanken, der in solcher Bestimmtheit vorgetragen, für Siebenbürgen etwas durchaus Neues bedeutete, gesellte sich eine beispiellose Kühnheit in der Behandlung des Reliefs. Er geht so weit, daß er einzelne Teile, ja ganze Figuren sich in Rundplastik vom Grunde abheben läßt und erreicht dadurch eine Eindringlichkeit der plastischen Wirkung, wie sie kein anderer Goldschmied Ungarns jemals erzielt hat. Aber nicht nur die Kühnheit, mit der er seine Aufgaben anging, überrascht in hohem Maße, auch auf das rein Technische hin betrachtet offenbart unser Meister eine Sicherheit in der an sich schwierigen Arbeitsweise, die uns Bewunderung abnötigt. Mit solcher Kühn-

heit und Sicherheit aber vereinigt sich schließlich die geistige Durchdringung der Köpfe, denen er Anmut und Würde, Liebreiz und Schönheit einzuhauchen verstand. Man betrachte nur die Prunkkanne des Hermannstädter Kirchenschatzes, die Sebastian Hann für den Sachsengrafen Matthias Semriger gearbeitet hatte und die dessen Witwe 1682 der Kirche schenkte. Hier sind die Gestalten der Königin von Saba und der Frauen des Salomonischen Urteils von einer Lieblichkeit der Empfindung in Haltung und Ausdruck, wie wir sie auf einem ungarländischen Stück ein zweitesmal nicht vorfinden können. Ebenso ist die Tochter des Cimon auf einer kleinen Schale desselben Kirchenschatzes eine entzückende Schöpfung.

Bei solchen einzig dastehenden Vorzügen, die uns den großen Ruhm, den Sebastian Hann schon bei seinen Zeitgenossen genoß, begreiflich erscheinen läßt, bedauern wir nur das eine, daß ihm zum echten Künstlertum eines, freilich das Wichtigste fehlte: die frei schaffende, frei gestaltende Kraft der eigenen Erfindung. Er hat seine Darstellungen nicht selbst komponiert, seine Gestalten nicht aus dem tiefen Quell der Phantasie gezeugt, sondern hat nach fertigen Vorlagen, nach gegebenen Vorbildern gearbeitet. Gerade die hervorragendsten seiner Schöpfungen sind nicht sein geistiges Eigentum, sondern nur Kopien nach Kupferstichen des Matthäus Merian. Matthäus Merian war 1593 in Basel geboren, lernte in Zürich beim Kupferstecher Dietrich Meyer, arbeitete in Frankreich, vor allem in Paris und in den Niederlanden. Seit 1624 lebte er in Frankfurt a. M., veröffentlichte eine große Zahl von Radierungen und starb 1650. Berühmt waren seine Städteansichten, weniger bedeutend, ja zum Teil unbedeutend sind die Illustrationen, womit er eine Reihe von Büchern: Gottfrieds „Chronik“, das „Theatrum Europäum“, die Bibel versehen hat. Noch fehlt uns allerdings eine genaue Untersuchung über die Stellung, die Sebastian Hann seinen Vorlagen gegenüber einnahm, ob er sich genau an die Zeichnung des Vorbildes angelehnt, oder ob er sich freie Hand in der Gruppierung vorbehalten hat, und

deshalb kann denn auch über seine künstlerischen Beziehungen zu Merian das letzte Wort nicht gesprochen werden. Es hieße aber seine Tätigkeit als Goldschmied ungerecht einschätzen, wollten wir ihm aus der Benützung fremder Vorlagen einen Vorwurf machen. Er hat gehandelt, wie es seines Gewerbes Brauch und Sitte und Uebung seit unvordenklichen Tagen gewesen war. Künstlerische Ambitionen im Sinne der Anforderungen, die wir heute auch dem Kunstgewerbe gegenüber erheben, kannte kein Goldschmied der Vergangenheit. Die gegebenen Formen zu verwenden, von dem überlieferten Zierwerk verständigen Gebrauch zu machen, den Zweck und die Bestimmung des Werkes klar im Auge zu behalten, das Material seinem Wesen entsprechend zu bearbeiten und das Ganze zu einem technischen Meisterstück zu erheben, in solchen Aufgaben lag die Möglichkeit, jeden Ehrgeiz zu befriedigen, der freilich nur ein zünftiger sein konnte, ein Ehrgeiz mit Werkstattgeruch, nicht der Ehrgeiz bewußter Künstlerschaft.

Trotz alledem erscheint Sebastian Hann als der glänzendste Vertreter der deutschen Goldschmiedekunst in Siebenbürgen. Was ihn über alle Genossen seines Standes weit hinaushob, worin ihm weder vorher noch nachher ein ungarländischer Goldschmied gleichkam, war eine bis an die Grenzen des Möglichen ausgebildete manuelle Geschicklichkeit. Sein Ruhm ist seine Technik! Wohl besitzen wir Werke, die seine Arbeiten an Größe, an stofflichem und an archäologischem Wert übertreffen, es sei nur an das Prachtkreuz des Heltauer Kirchenschatzes erinnert, aber an keinem einzigen Denkmal unserer Goldschmiedekunst tritt ein so konsequent gepflegter individueller Einschlag hervor, wie an seinen Werken. Er hat seine natürliche Veranlagung, seine Freude an plastischer Ausgestaltung restlos ausgeschöpft, er hat bei jeder seiner Arbeiten sein ganzes Können eingesetzt und hat sich doch überall als der Weise gezeigt, der Maß zu halten versteht trotz des Reichtums, der ihm eigen war.

Wie immer aber auch das Endurteil über ihn als Hand-

werker oder Künstler lauten mag, die Freude, daß er unser war, darf nicht beeinträchtigt werden. Er gehört zu den Männern des 17. Jahrhunderts, die mit Sternenklarheit die Finsternis einer wahrhaft schrecklichen Periode unserer Geschichte durchleuchten. Daß damals, wo sich der Uebergang Siebenbürgens an das Haus Habsburg vorbereitete und schließlich vollzog, wo die Gefahr täglich vor der Türe stand, daß dieses Land auf das Niveau der Balkanstaaten herabsinken sollte, wo die Sachsen zwischen drei Feuer gestellt, bei jeder Wendung der Lage mit Gut und Leben dem unheilvollen Gang der Geschicke ihren Zoll entrichteten, daß damals in unseren Städten Kunst und Gewerbe, Bildung und Wissenschaft noch immer ihre Pflege fanden, das zeugt doch von einem Lebensmut und einer inneren Tüchtigkeit, die allein die Ungunst des Schicksals überdauerten.

Mit Elias Nikolai, dem Bildhauer, und Johann Vest, dem Orgelbauer, ist Sebastian Hann an der Seite der Sachsengrafen Valentin Franck und Johann Zabanius, des Ratsherrn Matthias Miles und Gabriel Reilichs, des Komponisten, gestanden, und hat mit ihnen dem gebeugten und ausgesogenen und vielgeprüften Geschlecht seiner Tage den Glauben an die höhere Bestimmung des Lebens wahren geholfen. Es ist ein eigenartig erhebender Gedanke, sich unseren Meister in der Stille der gewölbten Werkstatt seine Arbeit fördernd vorzustellen, indessen draußen auf dem großen Ring bald die Truppen des türkischen Paschas, bald die Heerhaufen und das Hofgesinde Apaffis und schießlich die Kaiserlichen unter Führung des Generals Scharffenberg und später unter der Karaffas und Rabutins die Luft der Stadt mit Kriegsgeschrei erfüllten. Mitten im gewaltigen Umschwung des Bestehenden in Siebenbürgen, in Hermannstadt durch kluges Verhalten, in Kronstadt durch Veterani unter Kanonenfeuer und hellem Aufruhr der Bürger herbeigeführt, schwingt Sebastian Hann seinen Treibhammer und vertieft sich in die Zeichnungen des schweizerischen Kupferstechers. So atmen seine Arbeiten eine heitere Ruhe, als ob sie in holdester Friedenszeit entstanden

wären. Und doch hat er den erschütternden Ausgang des Prozesses gegen Sachs von Harteneck, hat die Kuruzzenkämpfe miterlebt, hat als Orator der Hermannstädter Hundertmannschaft erfahren, daß Heltau, Michelsberg, Schellenberg, Urwegen, Großpold und Dobring von den Kaiserlichen geplündert wurden und hat schließlich in der Abendröte seines Daseins die Punktationen des Szatmarer Friedens wie die Verheißung einer besseren Zeit empfunden. Sein Leben ist reich gewesen an Wandlungen und Erfahrungen aller Art, schweres häusliches Leid ist ihm nicht erspart geblieben, in all dem hat er sich als Mann von unerschütterlicher Gesinnung und Gradheit erwiesen, dem schließlich die bürgerliche Anerkennung nicht versagt geblieben ist. Er war, und hierin einigen sich alle Seiten seiner Bedeutung, ein Kulturträger unserer Gesamtheit.

Aber weil er es war, können wir es bei dem, was wir über ihn erfahren haben, nicht bewenden lassen. In seiner Persönlichkeit ist ein Problem unserer Forschung enthalten, das der endgültigen Lösung harrt. Bei einer so streng umrissenen Gestalt, bei so ausgeprägten Eigenschaften müssen wir nach der Werkstätte, in der er gelernt, nach Ziel und Richtung der Wanderung seiner Gesellenjahre fragen. Als er zum erstenmal in Hermannstadt auftaucht, war er bereits 31 Jahre alt. Wir haben Ursache anzunehmen, daß er schon vor 1675 als Geselle in irgend einer Werkstätte Hermannstadts gearbeitet hat. Vielleicht ist es die Werkstatt desselben Meisters, dessen Witwe Maria er geheiratet hatte, gewesen. Wo hat er die Kupferstiche des Matthäus Merian kennen gelernt? Hier oder in Basel, in Frankfurt a. Main? Wer hellt uns das Dunkel auf, das über der ersten Hälfte seines Lebens lagert?

Was auch immer das weitere Suchen nach den Lebensumständen dieses Meisters bringen mag, sein Verdienst bleibt unverrückt, daß er den alten Ruhm sächsischen Kunstfleißes weitergepflegt hat. Seines Wertes war er sich bewußt. Voll Stolz schreibt er auf die Prunkkanne des Valentin Franck vom Jahre

1697, die im Nationalmuseum in Budapest aufbewahrt wird: „Hermannstadt ist durch die Kunst dieses Meisters Augsburg worden“, an uns aber ist es, sein Andenken dankbar festzuhalten, wie er es selbst in der zweiten Zeile der besagten Inschrift gewünscht hat: „Lebe lang Sebastian Hann. In werther Menschen Orden“.

X.

Das Epitaphium des Valentin Franck von Franckenstein — eine Arbeit des Sebastian Hann.

Die Werke des Hermannstädter Goldschmiedes Sebastian Hann († 1713) bilden zufolge ihrer Geschlossenheit und ihres bedeutenden künstlerischen Wertes einen der Höhepunkte des siebenbürgischen Kunstgewerbes. Wenn dieser Meister auch, was Phantasie und Kraft der freien Erfindung anbelangt, hinter dem Bildhauer Elias Nicolai, dem Schöpfer des Apaffisarkophags im Ungarischen Nationalmuseum zurücktritt, so übertrifft er ihn an manueller Geschicklichkeit. Wie immer man aber über Sebastian Hann als Künstler urteilen mag, er gehört unbedingt zu den markanten Erscheinungen der ungarländischen Kunstgeschichte. Deshalb bildet jede genügend nachgewiesene und beglaubigte Vermehrung seines Oeuvres einen willkommenen Beitrag zur Kenntnis seines Wesens.

In dem Epitaphium des am 27. September 1697 verstorbenen Sachsengrafen Valentin Franck von Franckenstein besitzen wir nun eine Arbeit, die mit voller Sicherheit dem Hermannstädter Goldschmiede Sebastian Hann zugeschrieben werden kann[1]. Zu den stilkritischen Argumenten des Werkes selbst und zu den

[1] s. Tafel LIV.

äußeren Lebensumständen des Meisters gesellt sich als letzter und überzeugendster Beweis das Vorhandensein des Goldschmiedestempels SH, den der Schreiber dieser Zeilen bei seiner letzten Ueberprüfung des Werkes an dem Rand des Reliefs des mit dem Engel ringenden Jakob aufgefunden hat.

In der Literatur taucht das Epitaphium zum erstenmal 1783 im „Ungrischen Magazin" auf, wo jedoch nur die Inschrift mitgeteilt und aus der im Brukenthalschen Museum aufbewahrten Handschrift des Georg Soterius: Transsilvania celebris das Nachstehende übernommen wird. „Es hatte sich selbst, dieser Valentinus, ein feines auf Zinn mit vergoldeten Buchstaben beschriebenes Epitaphium gestellt und verfertigen lassen, da das Laubwerck um daßelbige aus Kupfer getrieben und verguldet oben in der Mitte ein verguldetes silbernes Cruzifix unten aber wieder in der Mitten die Auferstehung unseres Heilandes auch in verguldetem Silber darstellete. Es ist aber dieses letzte Bild nicht ohne sonderbahres Omen, vor 10 Jahren ohngefehr, durch einen Kirchendieben mit etlichen verguldeten kupfernen Blätchen abgebrochen und gestohlen worden[1]."

1785 findet sich die Inschrift auch bei Seiwert abgedruckt[2]. Erst 1859 handelt Möckesch wieder darüber, doch gibt er außer einigen biographischen Daten nur die Inschrift[3]. Damals hing die Tafel noch am dritten Pfeiler der nördlichen Reihe im Schiff der Hermannstädter ev. Stadtpfarrkirche. Die Restauration der Kirche in den Jahren 1853—1855 hat nicht nur sämtliche, den Boden der Kirche bedeckende Grabdeckplatten in die Vorhalle der Kirche geschafft, sondern auch sämtliche beweglichen Epitaphien, mit denen Wände und Pfeiler der Kirche in überaus reichem Maße bedeckt waren, ebenso Altarreste, Statuen, Geräte u. s. f. in einem

---

[1] Ungrisches Magazin III. S. 419 f.

[2] Johann Seiwert: Nachrichten von siebenbürgischen Gelehrten. Preßburg 1785. S. 98 ff.

[3] Samuel Möckesch: Die Pfarrkirche der Augsb. Konf. Verwandten zu Hermannstadt. Hermannstadt 1839. S. 103 f.

Winkel zusammengeworfen, wo sie dann in einer bedauerlich reduzierten Zahl und in mannigfach beschädigtem Zustande von dem verdienstvollen Ludwig Reißenberger 1881 aufgefunden und in das über der Sakristei liegende Obergeschoß geschafft wurden[1]. Was von diesen Kunst- und Kulturdenkmälern sich bis in die Gegenwart herüber gerettet hat, ist heute in der archäologischen Abteilung des Brukenthalschen Museums aufgestellt. Ueber seinen Fund hat Reißenberger sodann einen Bericht veröffentlicht und in diesem auch eine Beschreibung des Epitaphiums des Valentin Franck von Franckenstein, das sich ebenfalls unter den aufgefundenen Denkmälern befand, geboten[2]. Schon hier hat er, worin wir ein Zeugnis seines kunstgeschichtlich geschulten Blickes erkennen dürfen, den Satz ausgesprochen: „Sämtliche Darstellungen in getriebener Arbeit sind mit großer Meisterschaft ausgeführt und erinnern lebhaft an die schönen Arbeiten des damals in Hermannstadt tätigen ausgezeichneten Goldschmiedes, Sebastian Hann." Daß diese Arbeit aber nicht nur an diesen Meister erinnert, sondern „vielleicht ein Erzeugnis des berühmten Hermannstädter Goldschmiedes Sebastian Hann" sein könne, dieser Vermutung gibt Reißenberger einige Jahre später in seiner bekannten Monographie der Hermannstädter Hauptkirche Ausdruck[3]. In jüngerer Zeit hat dann der Verfasser selbst eine Würdigung des künstlerischen Werkes geboten[4].

Das Epitaphium besteht aus einer 114 cm hohen und 56 cm breiten Zinntafel, die von einem 14 cm breiten Holzrahmen eingefaßt wird. An der oberen Schmalseite ist ein Eisenstab mit

---

[1] Vgl. L(udwig) R(eißenberger): Wiederaufgefundene alte Denkmäler der ev. Pfarrkirche A. B. in Hermannstadt. Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde IV (1881). S. 106 ff. u. S. 113 ff.

[2] Ebenda S. 108.

[3] Vgl. Ludwig Reißenberger: Die ev. Pfarrkirche A. B. in Hermannstadt. Hermannstadt 1884. S. 42.

[4] Vgl. Roth: Plastik, S. 109 f.

Ringen angebracht, an denen ursprünglich ein Vorhang hing, mit dem die kostbare Arbeit gegen Staub geschützt werden sollte. Auf die Zinntafel ist in lateinischen Kapitalbuchstaben die Grabinschrift des verewigten Sachsengrafen eingraviert und vergoldet. Sie hat folgenden, zum erstenmal von Seiwert mitgeteilten Wortlaut:

MUNDE
IMMUNDE!
QUARE ES MUNDUS?
AN QUIA TAM PULCHRA CREATURA?
AN QUOD A TAM MUNDO AUTHORE CREATUS?
ERRAS!
MUNDE IMMUNDE VALE, QUAE SUNT MUNDANA RECUSO!
MUNDUS ERAS,
SED TE FILII TUI FILIAEQUE FECERUNT IMMUNDUM,
INTER QUOS ET EGO IMMUNDUS
AT DOLORES
QUEM GRATIA DEI
ET SANGVIS DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI
MUNDIFICAT AB OMNI PECCATO
VALE
ATQUE ITERUM VALE
ET MUNDIFICARE
VALENTINUS FRANCK a FRANCKENSTEIN
NATUS
20 OCTÔBR(IS) ANN(O) 1643.
DENATUS 27 SEPT(EMBRIS) 1697.
AET(ATIS) ANN(I) 54.

Um diese Inschrift schlingt sich eine aus merkwürdig mit einem Stich in das Barocke stilisiertem Renaissanceornament bestehende Girlande, die sich an den drei Ecken des Rechteckes zu ovalen Medaillons erweitert, in die oben zwei alttestamentliche Szenen, unten jedoch das Brustbild und das Wappen Francks eingesetzt sind. Zwischen den beiden oberen Reliefs befand sich ehemals das Relief eines Kruzifixes und zwischen den beiden unteren die ebenfalls in getriebener Arbeit angefertigte Darstellung der Auferstehung, von der sich noch zwei schlafende Wächter und ein Teil des Sarkophags erhalten haben. Dieser Teil der Komposition ist, wie Soterius berichtet, samt einigen Stücken des Ornaments, am Anfang des 18. Jahrhunderts von einem Kirchendieb abgebrochen und gestohlen worden[1]. Während, wie berichtet

[1] Vgl. Soterius: Transsilvania celebris. S. 83. — Seiwert: Ungrisches Magazin III. S. 420.

wird, das obere, leider verloren gegangene Kruzifix aus vergoldetem Silber gearbeitet war, ist alles übrige, Ornamente und Medaillons, aus vergoldetem Kupfer getrieben.

Die Technik der Arbeiten zeigt in allen Einzelheiten die unübertroffene Meisterschaft des Sebastian Hann. Seinen besten Leistungen stellt sich unser Epitaphium würdig zur Seite. Die Details sind mit einer Feinheit und zugleich mit einer Sicherheit herausgearbeitet, die uns ungeteilte Bewunderung abnötigt. Ein technisches Kunststück ist nicht nur der frei herausragend gearbeitete Arm der Eva auf dem Relief der Vertreibung aus dem Paradiese, sondern auch die minutiöse Genauigkeit in der Wiedergabe des Stoffmusters, der Menteborten, der Haare auf dem Relief des Porträts Francks. Auch im Angesichte dieses Epitaphiums verstehen wir es, wie der Ruhm unseres Meisters auf einer Technik beruhte, die zum mindesten innerhalb der siebenbürgisch-sächsischen Goldschmiedewerkstätte von ihm zu niegeahnter Vollkommenheit entwickelt worden war. Durch die wunderbar sichere Behandlung, ja durch die beispiellose Kühnheit, mit der er das Relief zu handhaben verstand, erreicht er eine Eindringlichkeit der plastischen Wirkung, wie sie kein anderer ungarländischer Goldschmied jemals erzielt hat. Mit solcher Kühnheit und Sicherheit aber vereinigt sich die geistige Durchdringung der Köpfe, denen er auch auf unserem Stück Anmut und Würde, Liebreiz und Schönheit einzuprägen verstand. Das Porträtrelief des Sachsengrafen Valentin Franck von Franckenstein ist von außerordentlichem Werte [1]. Bis zum Ausgang des 17. Jahrhunderts läßt sich innerhalb der siebenbürgischen Kunstentwickelung kein Bildnis nennen, das dieses, was Wahrheit der Auffassung, Glaubwürdigkeit der Porträtähnlichkeit und technische Vollkommenheit anbelangt, überträfe. Zeichnung und Beseelung des Antlitzes sind so schön, daß man nicht müde wird, diese entzückende Arbeit zu betrachten. Die Vortrefflichkeit der von Sebastian Hann geschaffenen Arbeit ist

---

[1] s. Tafel LV.

um so höher einzuschätzen als sie das Vorbild, nach dem der Meister in freier Anlehnung gearbeitet hat, weit hinter sich zurückläßt. Diese Vorlage findet sich in dem Porträtkupferstich, der dem Rosetum Franckianum beigelegt ist. Den Stecher kennen wir nicht, doch war er eine stark unter dem Mittel zurückgebliebene Kraft[1].

Außer auf diesem Bild hat Sebastian Hann 1691 den Sachsengrafen Valentin Franck noch zweimal porträtiert. Es geschah beidemale nach derselben Vorlage, nach der das Epitaphiumbildnis hergestellt wurde. Diese beiden einander völlig gleichenden Porträts befinden sich aus Silber getrieben an den beiden Leuchtern unseres Meisters im Besitz der Hermannstädter ev. Kirchengemeinde[2]. Im Format kleiner gehalten wirken sie auch zierlicher.

Die gleiche Lebenswahrheit findet sich auch auf dem Relief der Vertreibung aus dem Paradiese[3]. In eilendem Schritt verlassen Adam und Eva den Garten Eden vom Engel getrieben, der in den Wolken schwebt. Adam geht in tiefer Trauer davon. Eva wendet sich mit flehenden Gebärden nach dem Engel zurück, als bäte sie um Gnade. Die nackten Körper sind reizend modelliert und trefflich ausgeführt.

Das dritte Bild stellt den mit dem Engel ringenden Jakob dar[4]. Es ist eine Szene voll glaubhafter Lebendigkeit, voll wilder Bewegung. Wie der Engel Jakob am linken Schenkel und an der linken Schulter faßt und wie sich Jakob mit aller Kraft dagegen wehrt, ist prächtig wiedergegeben. Die Sicherheit der Komposition mit ihrem schwungvollen Linienfluß, die Kraft und Dramatik des bewegten Vorgangs ist außerordentlich packend dargestellt[5].

---

[1] Rosetum Franckianum. Viennae 1692.

[2] Vgl. Roth: Kunstgewerbe, S. 136 und Tafel XIII, 1.

[3] s. Tafel LVI.

[4] s. Tafel LVII.

[5] s. Roth: Plastik, S. 150. — Indem noch darauf hingewiesen wird, daß diese Szene sich an den biblischen Bericht Moses I. 32. 23—32 anlehnt, sei die in der Plastik des Verfassers gebrauchte falsche Benennung des Reliefs als «Tobias» mit dem Engel ringend, richtig gestellt.

Das Wappen des Franck von Franckenstein [1], das Reißenberger eingehend beschrieben hat [2], wird von dem vierten Medaillon umschlossen. In Linien und Formen fein empfunden paßt es sich dem Geiste der übrigen Ornamentik völlig an und mag seine Vorlage, nach der es gearbeitet worden ist, wohl ebenfalls in dem auf dem Titelkupferstich des Rosetum Franckianum vorfindlichen Wappen Francks gehabt haben, wobei freilich, wenn wir die Balken im rechten oberen Feld betrachten, heraldisch unrichtige Abweichungen mitunterlaufen sind.

Ueber den äußeren Lebensgang des Mannes, zu dessen Andenken Sebastian Hann das wertvolle Epitaphium angefertigt hat, erfahren wir folgendes: Valentin Franck war der Sohn des aus Sächsisch-Regen stammenden, am 10. Mai 1648 verstorbenen Mannes gleichen Namens, der es vom Rektor der Hermannstädter Schule bis zur hohen Würde des Königsrichters und Sachsengrafen gebracht hatte. Seine Mutter hieß Agnetha Klein. Er war am 20. Oktober 1643 geboren, hatte auf der Universität Altdorf studiert und dort seine Dissertation „De aequitate" verteidigt. Nach seiner Rückkehr nach Hermannstadt wurde er 1679 Burggraf der Befestigungen im Rotenturmpaß, 1682 Provinzialnotar, 1686 Königsrichter und Sachsengraf, 1687 Geheimer Fürstlicher Rat Apaffis I. und erhielt 1692 von dem Kaiser Leopold den Adel mit dem Prädikat „von Franckenstein". Seiner Ehe mit Margarete, der Tochter des Stolzenburger Pfarrers Georg Glockner, entsprossen die Söhne Georg und Valentin und die Töchter Agnetha und Maria. Nach dem Tode seiner Frau verheiratete er sich 1693 ein zweitesmal mit Anna Maria Rosenauer, der Witwe des Johann Waida [3]. „Er war ein Liebhaber von allerhand

---

[1] s. Tafel LVIII.

[2] Korrespondenzblatt, a. a. O.

[3] Vgl. Johann Seiwert: Nachrichten von siebenbürg. Gelehrten. S. 95ff. — Ungrisches Magazin III. S. 416—421. — Kurze Geschichte der Prov. Bürgermeister, S. 89. — Mart. Felmer: Katalog. Iud. Reg. (Manuskript). — Kinder Norb. de Friedenberg: De Comitibus. — Rosetum Franckianum. S. 10, 58, 158ff. — Möckesch, a. a. O., S. 104. —

schönen Künsten und Wißenschaften hat sowohl in der Historie als Feuerwerckerey schöne ob schon kleine Tracktätchen zum Druck kommen laßen, und ist denen Studirenden und Gelehrten ein sonderlicher guter Freund gewesen. Unter den Sprachen hat er sogar die Wallachische gründlich excoliret und verstanden, ja auch das Zigeunische reden können, welche doch vor verächtliche meistens gehalten werden. Endlich starb er im Jahr 1697 da das Podagra seinen gantzen Leib fast durchwandert und alles bey ihm eingenommen. Das Franckische Wappen ist eine weiße Taube, welche oberhalb drei Rosen mit ausgeschlagenen Flügeln stehet und drei schwarze Balcken, welche incliniret von der rechten zur linken in einem weißem Felde liegen[1]."

An den Namen Francks knüpft sich eine eigenartige literarische Erscheinung. Im Jahre 1692 gab Franck eine Sammlung der auf ihn, beziehungsweise auf Ereignisse in seiner Familie verfaßten lateinischen und deutschen und bereits in Einzeldrucken verbreiteten Gedichte unter dem Titel „Rosetum Franckianum" in Wien heraus, denen eine Reihe schwacher Kupferstiche beigegeben war. Die Gedichte sind gleichermaßen Beispiele der nicht nur in den siebenbürgischen Städten üppig blühenden und vor allem von den von den Universitäten heimkehrenden Studenten geübten Gelegenheitspoesie, sondern auch der Eitelkeit Francks. Daß hier die lateinischen Verse die deutschen bei weitem an Güte übertreffen, hängt damit zusammen, daß wir es in ihnen mit Nachklängen der humanistischen Dichtung zu tun haben[2].

Schließlich sei noch darauf hingewiesen, daß das Brukenthalsche Museum ein aus Alabaster geschnitztes Reliefporträt des Sachsengrafen Valentin Franck von Franckenstein besitzt, das

---

Trausch: Schriftstellerlexikon. I. S. 339. — Allg. deutsche Biographie. VII. S. 263 f. — Zimmermann: Chronologische Tafel der Hermannstädter Plebane, Oberbeamten und Notare etc. Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde XIX (1884). S. 544 f. u. S. 571.

[1] Georg Soterius: Transsilvania celebris. 83 l.

[2] Vgl. A. Schullerus: Zum Rosetum Franckianum. Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde XVIII (1895). S. 22 ff.

als ein vorzügliches Beispiel der besonders auch in Hermannstadt durch lange Zeit blühenden Alabasterschnitzerei gelten kann[1].

---

[1] s. die Tafel und Beschreibung bei M. v. Kimakowicz: Siebenbürgische Alabaster-Skulpturen. Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde XXXIV (1911). S. 49 ff.

XI.

Sechs Abendmahlskelche des Sebastian Hann.

Bei den Arbeiten für die im Januar 1913 im Landes-Kunstgewerbemuseum zu Budapest abgehaltene retrospektive Ausstellung siebenbürgisch-sächsischer Abendmahlskelche und bei der Vorbereitung des Katalogs sämtlicher im Besitz der ev. Landeskirche in Siebenbürgen befindlichen Kultusgefäße hat der Verfasser dieser Zeilen sechs Abendmahlskelche aufgefunden, die durch das Meisterzeichen, ein S H im ovalen liegenden Schilde, ebenso wie durch ihren Stil und ihre Technik gleichermaßen zweifellos beglaubigt dem Werke des Hermannstädter Goldschmieds Sebastian Hann eingereiht werden können. Durch die möglich gewordene Zuschreibung ist die Zahl der bekannten Arbeiten, unter denen bisher auffallenderweise gerade Abendmahlskelche gefehlt haben, auf 40 angewachsen [1].

---

[1] Vgl. Ludwig Reißenberger: Arbeiten des Hermannstädter Goldschmiedes Sebastian Hann. Beilageheft zu den «Kirchlichen Kunstdenkmälern aus Siebenbürgen». Hermannstadt 1884. — Emil Sigerus: Sebastian Hann. Kalender des Siebenbürger Volksfreundes. 1906. S. 53 ff. — Roth: Kunstgewerbe, S. 130 ff. — Derselbe: Zum Werk des Sebastian Hann. Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde XXXV (1912). S. 145. — Mihalik József: Hann Sebestyén két ismeretlen ötvösműveről. (Zwei unbekannte Goldschmiedewerke des Sebastian Hann). Archaeologiai Értesítö XX (1910). S. 253 ff. — Gyárfás Tihamér: A három Hann Sebestyénről (Ueber die drei Sebastian Hann). Erdélyi Múzeum XXVII (1910). S. 232 ff. Vgl. S. 246 f.

Der erste dieser Kelche befindet sich im Besitz der ev. Gemeinde Reußdörfchen[1]. Das Meisterzeichen ist in die Fußpyramide eingedrückt. Eine Jahreszahl ist ebensowenig vorhanden wie eine Inschrift. Bei einer Höhe von 26,9 cm beträgt der Kuppadurchmesser 11 cm. In Anlehnung an die gotische Silhouette aufgebaut besitzt der Kelch technisch vollendet ausgeführtes, getriebenes Ornament des schönsten, wenn auch nicht reinen Barock. Der Kelchschalenträger besteht aus Blumen und Knospen und entbehrt eines Abschlußfrieses, wodurch der barocke Charakter an Intensität der Wirkung gewinnt. Nehmen wir dazu noch den Umstand in Betracht, daß die Verbindungsgalerie, die wir an den gotischen Abendmahlskelchen zwischen dem Aufsatzrand und der darüber aufsteigenden Fußpyramide anzutreffen pflegen, fehlt und der Uebergang von dem Aufsatzrand zu der sechsseitigen Fußpyramide nicht durch einen konkaven, sondern durch einen konvexen, nach außen gebogenen Streifen erfolgt, so glauben wir darin ein Moment zu erblicken, das den Beweis liefert, wie der Geist eines neuen Stils alte Stilempfindungen umzuwandeln und dadurch seinem Wesen zu assimilieren versteht. Das von Innen heraus Schwellende ist ja Merkmal des Barock, und so sind auch hier die Formen des Fußes mit jenen weichen Ausbauchungen und Rundungen versehen, die wir an Werken des Barock anzutreffen gewohnt sind. Aus demselben Formbewußtsein nähert sich auch der Nodus wieder mehr der Kugelgestalt, die Blütenrotuli treten nur schüchtern hervor und auch die Verbindungszapfen oberhalb und unterhalb des Nodus sind nicht als sechsseitige Prismen, sondern als Zylinder gebildet. Die Größenverhältnisse der einzelnen Konstruktionsteile zueinander zeigen eine Ausgeglichenheit und Harmonie, wie sie Arbeiten des 17. Jahrhunderts nur in den seltensten Fällen aufweisen. Ebenso muß die überaus flüssige, klare Zeichnung und die eindringliche Stilisierung besonders der auf die Schale aufgelegten Blumenornamente

---

[1] s. Tafel LX, 1. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 133.

lobend anerkannt werden. Die Versuchung, aus diesen großblumigen Ornamenten Zusammenhänge mit der Volkskunst, ja einen eigenen „siebenbürgischen Stil“ zu konstruieren, müssen wir um so mehr zurückweisen, als wir in der Ornamentik auch des Sebastian Hann nicht Ergebnisse seiner eigenen Erfindung vor uns haben, sondern Ausführungen nach Vorlagen und Musterbüchern, von denen auch die siebenbürgischen Goldschmiede den reichlichsten Gebrauch gemacht haben. So ist es zu verstehen, daß wir noch eine ganze Reihe von Abendmahlskelchen besitzen (z. B. in Neudorf, Großau, im Brukenthalschen Museum u. s. f.), deren Verfertiger offenbar aus der gleichen Quelle geschöpft haben wie Sebastian Hann.

In Hermannstadt selbst hat sich ebenfalls ein Kelch unseres Meisters erhalten[1]. Er kam 1910, als die Gottesdienste in der Spitalskirche aufgelassen wurden, in das Brukenthalsche Museum, wo er die Zahl 2570 trägt. Er hat eine Höhe von 27,4 cm und einen Schalendurchmesser von 10,5 cm. Das Meisterzeichen befindet sich in dem Aufsatzrand des Fußes eingeprägt. Die am Fuße angebrachte Inschrift lautet: *Georgy Hauptin Wolleweberin obyt Anno 1684 Die 29 Juni.* Das außerordentlich elegant aufgebaute Werk, dessen Fuß ganz ähnlich dem Fuß des Reußdörfchener, Reußmärkter und Dobringer Kelches geformt ist, erhält seine Eigentümlichkeit durch den eigenartig geformten die Gestalt einer Birne aufweisenden Nodus. Rotuli sind nicht vorhanden. Der hier aus vergoldetem Silber gearbeitete Kelchschalenträger besteht aus großblumigem Pflanzenwerk mit geflügelten Engelsköpfchen. Der Abschlußfries ist aus Blättern zusammengesetzt und die Formgebung der Silhouette von einer graziösen Zierlichkeit diktiert, die auch in dem leichten Fluß der Kelchschale zum Ausdruck gelangt. Im Ganzen betrachtet ist dieser Abendmahlskelch eine Arbeit von bestem Geschmack und in technischer Hinsicht von jener Vollendung, die wir an den

[1] s. Tafel LX, 2. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 40.

Erzeugnissen der kunstreichen Hand des Sebastian Hann zu sehen gewohnt sind.

Der dritte in der Reihe unserer Kelche ist Eigentum der ev. Gemeinde in Reußmarkt[1]. Er hat eine Höhe von 32 cm. Der Durchmesser der Kuppa beträgt 12 cm. Auch an diesem Kelche befindet sich das Meisterzeichen auf der Fußpyramide, wo wir auch die in lateinischen Initialen gehaltene Inschrift antreffen. Sie hat folgenden Wortlaut: IN VSVM SACRVM-SACRO — SANCTÆ CŒNÆ DÑI (domini) NR̃I (nostri) IESV CHRISTI COMPARAT9 (us) EST · HIC · CALIX PROVENTIB9 (us) ECC̃LÆ (ecclesiae) MERCVR; (mercuriensis) AÑO (anno) DÑI (domini) 1·6·8·6 * Von dem Reußdörfchener Kelch unterscheidet sich dieses Stück durch drei Eigentümlichkeiten. Zunächst fällt es auf, daß die Kelchschale übermäßig langgestreckt ausgefallen ist, wodurch die Proportion der einzelnen Teile zueinander in ungünstiger Weise beeinflußt wird. Es sei darauf hingewiesen, daß eine unverhältnismäßig schlanke Kuppa gerade an Kelchen Hermannstädter Provenienz eine häufige und geradezu typische Erscheinung bildet. Ferner ist der Kelchschalenträger mit einem Abschlußfries versehen, der aus einem Ziergesimse und stilisierten Blättern, also nicht aus den traditionellen Lilien besteht. Schließlich sind die Verbindungszapfen oberhalb und unterhalb des Nodus wie in der Gotik als sechsseitige Prismen konstruiert, deren Mantelfläche mit einem getriebenen Blumenornament geschmückt ist. Der Reußmärkter Kelch ist der einzige unter den Kelchen des Sebastian Hann, der nicht zylinderförmige Stilusse besitzt. Die technische Ausführung ist auch an dieser Arbeit eine ganz vorzügliche.

Den vierten Sebastian Hann-Kelch bewahrt die ev. Gemeinde in Dobring[2]. Die Höhe des Abendmahlskelches macht 31,8 cm, der Durchmesser der Kelchschale 12,8 cm aus. Das Meister-

---

[1] s. Tafel LX, 3 und LXI, 2. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 40.
[2] s. Tafel LXI, 1. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 42.

zeichen ist auch an diesem Stück in den Fuß eingeschlagen. Die Inschrift, in den Charakteren der lateinischen Kursivschrift gehalten, lautet also: «*Legatum, quod in usum ſ(sanctae) Coenæ ſuiqȝ(que) memoriam clar(issimus) Domin9(us) De(canus) Andreas Czeki9(us) Paſt(or) Dobr(ingensis) obtulit Año 1*6*9*2* Die 12. May*». Form und Dekoration des Fußes und des Nodus sind ganz ähnlich wie auf den vorher beschriebenen Abendmahlskelchen behandelt. Ein Unterschied ist nur darin wahrzunehmen, daß der Aufsatzrand durch die Einfügung von Zwickelblättern lebendiger und bewegter ausgestaltet wurde. Das getriebene Blumenornament des Kelchschalenträgers verwendet kleinere Blätter und Blüten und erscheint deshalb zarter als auf dem Reußdörfchener Kelch. Ein Abschlußfries des Kuppaträgers ist nicht vorhanden. Wenn auch die Proportionen dieses Werkes um einen Grad hinter denen des Kelches im Reußdörfchen zurückstehen, so verraten sie doch ein sicheres Gefühl für das Zusammenklingen der Umrisse zu einem rhythmisch bewegten Ganzen. Der Grabstein des durch seine außergewöhnliche Größe und Kraft berühmten Pfarrers Andreas Czek, aus dessen Legat der Kelch angeschafft wurde, befindet sich in der Dobringer Kirche. Da Czek schon 1685 gestorben war, so geht daraus hervor, daß der Kelch erst sieben Jahre nach dem Tode des Stifters angefertigt wurde.

Vier Jahre nach dem Dobringer Kelch begegnet uns abermals ein Kelch unseres Meisters. Er befindet sich im Besitz der ev. Gemeinde in U r w e g e n[1] und ist bei einer Höhe von 20,5 cm und einen Schalendurchmesser von 8,6 cm der kleinste unter den Kelchen des Sebastian Hann. Der aus blankem Silber gearbeitete Schalenkorb entbehrt eines Abschlußfrieses und besteht aus durchbrochenem und getriebenem Blumenwerk mit Blüten, Knospen und Blättern, das in der Weise angeordnet ist, daß ein Motiv in symmetrischer Anordnung viermal wiederholt

---

[1] s. Tafel LXI, 3.

wird. Die Stili bestehen aus profilierten Zylindern, der getriebene Nodus ist kegelförmig. Die Verzierungen des Knaufes bilden Blüten, je sechs auf der Ober- und auf der Unterseite. An Stelle der Rotuli sind sechs einfache getriebene Blätter vorhanden. Eine dünne sechseckige, auf der Oberfläche mit Gravierungen versehene Platte, vermittelt den Uebergang zum Fuß, der die typische Fußform der übrigen Kelche unseres Goldschmiedes aufweist. Wie an allen Kelchen unseres Meisters legen sich auch hier von der Unterseite der Trennungsplatte ausgehend gravierte Blätter auf die Fußkegelseiten, indessen die Seitenflächen mit je einer getriebenen Blume und der Verbindungsrand zwischen dem Fußkegel und dem horizontalen schmalen Aufsatzstreifen mit Ranken geschmückt sind. Das Meisterzeichen ist auf der Oberseite des Aufsatzrandes eingeschlagen. Die Inschrift in lateinischen Schreibbuchstaben verfaßt ist auf den Fuß eingraviert und lautet: *Gott undt der Christlichen Kirchen zu Ehren in Vhrbegen geopfert Von Michael Czeck 1696.*

Zu diesen Kelchen unseres Meisters gesellt sich noch ein sechster, den die evangelische Gemeinde in Reußen[1] besitzt. Das Stück hat eine Höhe von 25,8 cm und einen Kuppadurchmesser von 10,8 cm. Das Meisterzeichen ist den Aufsatzrand eingeprägt, woselbst sich auch die Inschrift befindet. Der Wortlaut derselben ist folgender: *Ex a(e)re pvblico calix iste eric(g)itvr tempore Michaelis Adam: Past:* (oris) *Rufchnend(sis) 1700 Menfe Novemb:*(*ris*). Unter den Sebastian Hann-Kelchen ist demnach der Reußener der jüngste. Während die übrigen vier Kelche im wesentlichsten übereinstimmen, so stellt sich der Reußener auf eine besondere Position. Nur in dem Nodus bewahrt er den Zusammenhang mit seinen Vorgängern, sonst schlägt er eigene Wege ein. Das Auffallendste an ihm ist, daß das durch richtige Verhältnisse der einzelnen Teile zueinander bedingte innere Gleichgewicht der Silhouette

---

[1] s. Tafel LIX. — Katalog der Kelchausstellung, Nr. 68.

nicht vorhanden ist. Die Kuppa ist offenbar viel zu schwer, viel zu hoch ausgefallen. Auch der Fuß, der an den andern vier Kelchen nach einem Schema gebildet worden ist, weist hier eine individuellere Formengebung auf. Das gotische Konstruktionsstück der Galerie zwischen Fußpyramide und Basis tritt hier in der Gestalt einer durchbrochenen Ranke auf, in die Basis selbst sind getriebene Eckblätter eingesetzt. Während die sechs Seiten der Fußpyramide an den übrigen Kelchen mit getriebenen Ornamenten geschmückt sind, so beschränkt der Meister diese Art der Verzierung auf drei Seiten und versieht die anderen drei Seiten mit plastischen, getriebenen, aus unvergoldetem Silber gearbeiteten Pflanzenmotiven. Ebenfalls aus unvergoldetem Silber sind die Ornamente des durchbrochenen und getriebenen Kelchschalenträgers gearbeitet. Sie bestehen aus Blättern, Blüten und Früchten, in die sich drei geflügelte Engelsköpfchen einfügen. Den Abschluß des Kuppaträgers besorgt ein massiver gewundener Silberdraht mit darüber aufsteigenden Blättern.

Gemeinsam ist allen sechs Kelchen unseres Meisters die vollendete Handhabung und Anwendung der Treibtechnik, gemeinsam ihrer Mehrheit auch das Nebeneinanderstellen von vergoldetem und unvergoldetem Silber, aus welch letzterem bei vieren unserer Kelche der Kuppaträger besteht. Durch die Doppelfarbigkeit des Metalls aber kehrt der Künstler zu einer alten Gepflogenheit der Goldschmiedewerkstätten zurück, die darin bestand, das einzelne Werke auch malerisch zu behandeln. Schon in der romanischen Periode war in den Dienst dieser malerischen Ausgestaltung das Email eingetreten, das besonders in der Gotik berufen war, eine wichtige Rolle zu spielen. Seit dem 17. Jahrhundert ging man immer öfters, daran neben dem Goldglanz auch die Farbe des Silbers zu Geltung zu bringen, und diesem Gebrauch hat, wie wir sahen, auch Sebastian Hann seinen Tribut entrichtet.

XII.

(Anhang.)

Geschichte der Amtskleidung der siebenbürgisch-sächsischen Geistlichen.

Die vorliegende Abhandlung will versuchen, die Amtstracht der siebenbürgisch-sächsischen Geistlichen in ihrer geschichtlichen Entwicklung darzustellen. An urkundlichem Material kommen hiebei die Grabsteine und Porträts sächsischer Bischöfe und Pfarrherren, sowie die vorhandenen Kostümbilder in Betracht. Zeitgenössische Aufzeichnungen und trachtenkundliche Werke bieten die notwendige Ergänzung.

Die Tracht der sächsischen Geistlichen vor der Reformation war natürlich durch den Gebrauch der katholischen Kirche bestimmt. Während der gottesdienstlichen Handlungen trug der Priester die Ritualgewänder, von denen sich eine größere Anzahl bis auf den heutigen Tag erhalten hat. Wir erwähnen die Kaselen in dem Besitz der ev. Kirche in Kronstadt, Tartlau (Burzenland), Hermannstadt, Mühlbach, Heldsdorf, Radeln und das aus Klosdorf stammende Stück im Museum Alt-Schäßburg. Wie sich die Geistlichen außerhalb der Kirche kleideten, darüber haben wir nur zwei Zeugnisse: das eine ist das Bildnis des in der linken (östlichen) untern Ecke des Rosenauerschen Wandgemäldes (1445) in der Hermannstädter ev. Stadtpfarrkirche knieenden, in eine dunkelgraue Kutte und einen gleichfarbigen

mit Pelz besetzten Mantel gekleideten Plebans, in dem wir aller Wahrscheinlichkeit nach ebenso wie in dem in ein weltliches Gewand gekleideten knieenden Mann auf der korrespondierenden Seite einen Stifter des berühmten Gemäldes zu erblicken haben. Das zweite Zeugnis liegt in dem Brustbild des Hermannstädter Plebans Johannes von Alzen vor, das sich in der steinernen Gedenktafel oberhalb der Eingangstüre des ev. Stadtpfarrhofs in Hermannstadt befindet. Von den vier Reliefbrustbildern, die diese dem Jahre 1502 angehörige Tafel zeigt, sprechen wir als das Bildnis des Johannes von Alzen das in der linken (heraldischen) unteren Ecke angebrachte an. Das wenige, das sich von der Tracht erkennen läßt, ist aber so allgemein gehalten, daß sich ein bestimmter Schluß von selbst verbietet. Aus dem Umstand aber, daß die sächsischen Geistlichen noch im 19. Jahrhundert auch außer Dienst wenigstens einen Teil ihrer Amtstracht trugen, darf man wohl folgern, daß auch in der katholischen Zeit das Tragen des Priesterrockes allgemein üblich gewesen ist.

Die Beschreibung der erhaltenen Meßgewänder und eine Erörterung der damit im Zusammenhang stehenden Fragen, ob nämlich die Stickereien dieser Kleidungsstücke im Lande selbst angefertigt worden sind oder aus dem Auslande bezogen wurden, fällt außerhalb den Rahmen unserer Abhandlung, die ihr Augenmerk ausschließlich der nachreformatorischen Zeit zuzuwenden beabsichtigt.

Der Ornat der sächsischen Geistlichen, heute nur noch bei Amtshandlungen und gewissen feierlichen Gelegenheiten getragen, besteht im Sommer aus dem Dolman mit dem Samtgürtel, dem krausen Rock, dem Barett, den langen schwarzen Hosen und schwarzen Handschuhen. Im Winter tritt an die Stelle des Dolmans das pelzgefütterte mit Fuchskehlen besetzte Mente. Dazu kommt bei bestimmten gottesdienstlichen Handlungen und in einer Reihe von Gemeinden auch heute noch ein über dem krausen Rock getragener weißer Kittel „Ketzel“ genannt, ein rituales Kleidungsstück also, das seinen Ursprung in der Alba,

dem Meßhemd des katholischen Priesters, zu suchen hat. Ethymologisch geht „Ketzel“ auf Casula zurück.

Es beruht auf einem Irrtum, wenn man annimmt, daß in dem Gebrauch der Alba eine siebenbürgisch-sächsische Spezialität vorliegt. Durch die neuere Literatur sind wir darüber eines besseren belehrt worden. Bei Bergner finden wir darüber folgende Bemerkung: „Ferner hat man sich der Alba sowohl beim Altardienst wie bei der Predigt noch lange bedient, in Schlesien, Mähren, Brandenburg, Württemberg; in Kursachsen wurde durch das Interim eine unter den Armen aufgeschnittene Alba eingeführt und wo sie einmal die Sturmjahre überdauert hatte, ist sie bis zur Gegenwart erhalten geblieben.“ Auch für siebenbürgisch-sächsische Verhältnisse lehrreich ist es weiterhin, daß auch in Deutschland Meßgewänder bei protestantischen Geistlichen Verwendung fanden. „Höchst merkwürdig ist es dagegen, daß vielfach in sächsischen Kirchen selbst noch im 18. Jahrhundert „rotsamtne Meßgewänder“ neu angeschafft, 1656 als Geschenk des Patrons und bloß bei der Christmette gebraucht, in Pappendorf 1713 ein weißes Chorhemd, 1715 ein rotes mit Gold besticktes Meßgewand, ebenso 1706 nebst Kirchenvaterrock und Mützchen. Auch in Roßwein ist der Brauch bezeugt. „In Finnland tragen die Geistlichen beim Abendmahl noch richtige, reichbestickte, steife Kaseln in barocker Geigenform[1].“ So ist diese Tracht heute beschaffen; die Frage ist, wie sah sie früher aus und wo haben wir die historischen Zusammenhänge der einzelnen Stücke zu suchen?

Mit dem Sieg der Reformation innerhalb der sächsischen Siedelungen in Siebenbürgen war die Notwendigkeit einer neuen Amtstracht gegeben. In praxi wird wohl, da es uns leider an festen Anhaltspunkten für den genauern Sachverhalt fehlt, das neue Amtskleid nicht mit einem Schlage zur Einführung gelangt sein. Mancher der Pfarrer, die mit ihren Gemeinden zur evange-

---

[1] H. Bergner: Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland. Leipzig 1905. S. 377.

lischen Lehre übergetreten waren, wird wohl nach wie vor seinen Priesterrock beibehalten haben, über den er bei Kanzel- und Altardienst den Ketzel anlegte. Gerade dieser Ketzel ist ein Beweis, daß man im Anfang der Entwickelung um eine besondere Amtstracht geradezu in Verlegenheit gewesen ist. Die Beibehaltung der Alba bei der Verrichtung gottesdienstlicher Handlungen war jedenfalls nur ein Notbehelf, ob bewußter oder unbewußter Natur ist gleichgiltig, doch das eine ist sicher, daß sich aus diesem Notbehelf ein ständiger Gebrauch ergeben hat, gegen den Sturm zu laufen erst der neuern Zeit vorbehalten war.

Mit dem Aufgeben des Ketzels verschwindet der letzte Bestandteil der sächsischen Pfarrertracht, den man in historischem Sinn „geistlich“ nennen kann. Was heute die Tracht der evangelischen sächsischen Geistlichen ausmacht, ist geistlich geworden, aber ursprünglich nicht geistlich gewesen. Mit dieser Erkenntnis ist zugleich der Anfangspunkt der Entwicklung gegeben. Denn die Amtstracht der sächsischen Geistlichen ist im wesentlichen nichts anders als die Tracht des vornehmen städtischen Bürgers, Patriziers und höheren Beamten. Den katholischen Priesterrock, die Kutte, die Reverenda legten sie mit dem Glauben der alten Kirche ab und griffen, wenn auch nicht aus dogmatischen Motiven, zum nächstliegenden Ersatz: zur Tracht des besseren Bürgers. Doch sollte in der Annahme dieser Bürgertracht nicht etwa der protestantische Gedanke des allgemeinen Priestertums zum Ausdruck gelangen. Die Beibehaltung der Alba gab diesem Kleid die kirchliche Weihe. Daraus folgte aber, daß wenigstens für den Anfang von einer besondern Amtstracht nicht die Rede sein kann. Ja, man darf der Vermutung Ausdruck geben, daß trotz des Ablegens des Priesterrockes die Meßgewänder noch längere Zeit gebraucht wurden, wenn anders es erlaubt ist, aus der Tatsache, daß noch von dem Hermannstädter Stadtpfarrer Joh. Roth (1835—1866) bei hohen Feiertagen auf der Kanzel das Meßgewand getragen worden ist, eine Schlußfolgerung abzuleiten.

Nach diesen Vorbemerkungen wenden wir uns den einzelnen

Trachtstücken zu. Der Dolman ist der lange Leibrock, der im Schluß geteilt ist, einen niederen Stehkragen hat und bis zum Gürtel durch silberne Spangen bezw. Hefteln zusammengehalten wird. Seine Farbe ist heute schwarz, doch haben wir Belege dafür, daß diese schwarze Farbe nicht von Anbeginn an als notwendig angesehen wurde. Die polychromen Grabsteine der Bischöfe Theilesius († 1646), Barth († 1652) und Haas († 1668) in der Sakristei der Birthälmer Pfarrkirche bieten für die Farbigkeit des Geistlichenornats im 17. Jahrhundert wichtige Belege. So trägt auf diesen Grabdeckplatten der Bischof Theilesius einen hellblauen Dolman, einen schwarzen krausen Rock, schwarze Stiefel und einen grünen Gürtel. Bischof Barths Dolman, krauser Rock und Stiefel sind von schwarzer, der Gürtel dagegen von grüner Farbe, während Bischof Haas mit einem grünen Dolman, schwarzem krausem Rock, rotem Gürtel und spitzen schwarzen Stiefeln bekleidet ist. Aus den Porträts der Bischöfe Lucas Hermann (1662—1666) und Georg Haner (1736—1740) in dem Sitzungssaal des ev. Landeskonsistoriums in Hermannstadt geht hervor, daß selbst rote Dolmans getragen wurden. Dagegen ist der Dolman auf dem Bildnis des Bischofs Lucas Unglerus (1572 bis 1600) schwarz. In den Rückennähten und an den Kanten wird der Dolman heute noch von flachen Schnüren eingefaßt. Die Hefteln waren ursprünglich kleiner, heute werden Haken in einer Länge von 6 cm getragen. Der Gürtel wurde in der Regel der Farbe des Dolmans angepaßt, doch scheint das nicht durchgreifend beachtet worden zu sein. Wenigstens ist die Farbe des Gürtels des Bischofs Georg Krauß (1711—1712) ein helles Grau, während die des Dolmans schwarz ist, und ebenso trägt der Bischof Georg Theilesius auf seinem Porträt über einem schwarzen Dolman einen roten Gürtel. Ursprünglich bestand der Gürtel wahrscheinlich aus gedrehten Schnüren, später aber wird allgemein bis in das 18. Jahrhundert ein Gürtel verwendet, der aus einem faltigen oder gewundenen Stück Tuch besteht. Der jetzige Samtgürtel, früher mit einer silbernen Schließe

zusammengehalten, jetzt allgemein mit Troddeln aus gedrehten Seidenschnüren versehen, scheint als Ergebnis der jüngsten Entwicklung erst in neuerer Zeit allgemein Eingang gefunden zu haben. Bis in das 19. Jahrhundert hinein sind die Aermel des Dolmans möglichst eng und anschließend, und oft mit zahlreichen Falten versehen getragen worden. Auf den Grabsteinen des Bischofs Theilesius und des Christian Barth tritt das besonders deutlich hervor.

Schon die ältesten Kostümbilder erbringen den Nachweis, daß die Geistlichen einen bedeutend längeren Dolman trugen, als die Bürger. So trug Petrus Mederus, gestorben als Stadtpfarrer von Kronstadt 1678, einen Dolman, der bis auf die Knöchel reichte, wie das Familienbild im Kronstädter Kapitelszimmer erkennen läßt, das in dem Werk: Das sächsische Burzenland, Kronstadt 1898, S. 529 reproduziert ist. Die Bürger begnügten sich mit einem bis zur Mitte des Schienbeins reichenden Dolman, die Geistlichen trugen ihn bis zu den Knöcheln reichend. Es bedarf weiter keines eingehenden Beweises, daß für diesen langen Schnitt die Erinnerung an die abgelegte Reverenda mitbestimmend gewesen ist.

Mit der Farbigkeit des Ornates ist wohl unter der Nachwirkung des Pietismus endgiltig gebrochen worden. Schwarz wird nun die Dominante in der Farbe, die Manschette verschwindet, in das nun zu kanonischem Recht gelangende eitel schwarze Gewand gekleidet erscheint als einer der Ersten der Bischof Georg Jakob Schun (1741—1759), dann Jeremias Haner (1759—1777).

Die Frage ist nun: woher ist der Dolman übernommen worden? Schon der Name belehrt uns darüber, daß wir es hier mit einem magyarischen Kleidungsstücke zu tun haben. Die Erörterung der Frage, woher die Magyaren den Dolman übernommen haben, ob von den Slaven oder von den Türken, die das ähnliche Kleidungsstück doloma heißen, gehört in die allgemeine ungarländische Kostümgeschichte. Die Tatsache ist

jedenfalls gesichert, daß die Sachsen den Dolman von dem magyarischen Adel erhalten haben, mit dem besonders die Landtage und der Verkehr mit den Kreisen des siebenbürgischen Fürstenhofes unausgesetzte Berührungspunkte darboten.

An dieser Stelle zitieren wir, was der alte Tröster über den Dolman gesagt hat. Die Versuche, die einzelnen Bestandteile des geistlichen Ornats und der sächsischen Tracht überhaupt von den Römern abzuleiten, haben natürlich nur den Wert eines Kuriosums.

„Der Rock / den die Siebenbuergisch Teutschen mit den Ungarn tragen / heisset Ungrisch Dolomany. Teutsch Dolman. Das war nun bey den Roemern ein Ehren-Kleid / und hieß Vestis Dalmatica, oder ein Dalmatisches Kleid / daher das Wort Dolman gedrehet worden / dieses Kleid haben die Roemer von denen Dalmatischen Völkern . . . Solche manuleatas Dalmaticas tunicas, tragen die Teutschen in Siebenbuergen alle / bis unter die Knie / doch den Kragen auf etwas Teutsch gemacht / daß man die Spitzen herausschlagen kan / und hefften dieselben auf der Brust mit Eisernen und Silbernen Hefftlein / oder Seiden und Silbernen Knöpfen / oder Clavis Romanis / die Ungarn tragen sie kurtz / und etliche Männer bis auf die Hueffte / mit einem erhobenen breiten Kragen[1].“

Bezüglich des römischen Ursprungs der sächsischen Tracht scheint sich übrigens Tröster nicht ganz sicher gewesen zu sein, denn an einer früheren Stelle sagt er: „Die Kleider anbelangend / gehen diese Teutschen / gleich den Meisten in gantz Ungarn / Ungarisch oder vielmehr Alt-Römisch daher / doch also / daß man sie in etwas von einander unterscheiden kann . . .[2]“

Ueber die Amtstracht der sächsischen Geistlichen äußert sich derselbe Autor in folgender Weise: „Die Geistlichen / oder Pfarrherrn gehen alle in langen Pfarrs-Röcken nach der Teut-

---

[1] Johann Tröster: Das Alt und Neue Teutsche Dacia. Nürnberg 1666. S. 214ff.

[2] Ebenda S. 148.

schen Manier / aber sie sind dichte auf einander gefallten / haben weite lange Aermel / ueber die Schultern liegen sie glatt an / und haben einen mit schwartzen Sammet staffierten hohen Kragen / die Haare lassen sie ziemlich lang wachsen / nach der alten Teutschen Brauch / der Hut ist ein gemeiner breiter Hut / ihr Rock ist wie ein Ungarischer Rock gemacht / und gehet eine Spanne unter die Knie herab / von Tuch / Zeuch / schwartz / braun / und anderer Farben. Des Rockes Kragen / wird mit einem Ueberschlaegel / von gestrickten Spitzen Thalerbreit aufs allerbreiteste gezieret. Auf der Brust herab wird der Rock nicht mit Knöpfen / sondern mit silbern Hefftelein zugehefftet / und um die Lenden mit einer langen von Faden / oder Seiden artig gestrickten Gürtel begürtet. Worunter die Hosen auf Ungarische Manier / eng / und bis auf das Fuß-Blatt aneinander hangend getragen worden. An Füßen tragen sie entweder Teutsche Nieder-Schuhe / oder auch schwartze Tschismen, oder Ungarische Stiefel. Siehet also ein reicher Siebenbürgischer Pfarrherr / einem Wienerischen Kapittels-Herrn nicht sehr ungleich / nur den beschornen Kopf ausgenommen [1]."

In diesem Zusammenhang führen wir aus der Handschrift des M a r t i n F e l m e r an, was er über unseren Gegenstand gesagt hat: „Die Kleidung der s ä c h s i s c h e n G e i s t l i c h e n ist von der . . . . . weltlichen Tracht in wenigen Stücken verschieden. Der Dolman geht bis unter die Waden, und wird an dem Halse sowohl, als auf der Brust und an den Ermeln mit breiten Häkchen, oder K r ä p f e l n feste gemacht. Das G a l l e r ist drey Finger breit, und wurde vor alters, wie auch noch im Burzenländer Kreise, mit einem zierlichen Ueberschlag von Spitzen belegt, die Ermelkanten aber an der Hand mit Sammetbändern eingefasset . . . [2]

---

[1] Ebenda S. 199.

[2] Martin Felmers aus Hermannstadt in Siebenbürgen Abhandlung von dem Ursprung der sächsischen Nation in Siebenbürgen. Handschrift. 1764. § 33 u. 34.

Aus der bisher ertheilten beschreibung erhellet, unseres Erachtens, zur genüge, daß die Siebenbürger Sachsen ihre männliche Kleidung größtenteils von den Ungarn angenommen, dabey dennoch aber einige stücke von der alten deutschen Tracht beybehalten haben. Zum Ueberfluß wollen wir beydes durch eine nähere Vergleichung erweisen. Was das erste anbelangt, so dürfte schwerlich iemand daran zweifeln, daß der Sachsen Dolman, Mente, untere und obere Beinkleider, Zischmen und Winterhütte ungarischen Ursprungs seyen. Es zeuget davon theils die Erfahrung, die uns belehret, daß diese Stüke zu der eigentlichen Ungarischen Tracht gehörent; theils die benennung derselben, die größern theils aus der Ungarischen Sprache herstammet."

Schon am Ende des 17. Jahrhunderts taucht, wenn auch nicht als wesentlicher Bestandteil des geistlichen Gewandes, so doch dem Einfluß der Mode folgend, die Spitzenmanschette auf. Zuerst schmal und kaum auffallend, wie auf dem Bilde des Lucas Unglerus, dann breiter werdend, wie wir es auf den Porträts der Lucas Hermann, Georg Theilesius und Lucas Graffius (1712 bis 1736) wahrnehmen. An Stelle der gewiß sehr kleidsamen Manschette begegnen wir aber seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts Samtstreifen als Besatz der Aermelenden, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zur unbestrittenen Vorherrschaft gelangen.

Interessant ist es, wie noch im 18. Jahrhundert die Rangordnung der sächsischen Diener in Kirche und Schule auch in der Amtstracht zur Geltung gelangte. Weil offenbar Uebertretungen der bestehenden, wohl ungeschriebenen Vorschriften vorkamen, sah sich 1752 die Generalsynode bemüßigt, eine feste Norm auch für die geistliche Tracht und die Amtskleidung der Lehrer festzustellen. Die für uns wichtigen Punkte dieser Verordnung geben wir nach Michael Salzer[1] wieder:

---

[1] Die neue wider Kleider- und Mähler-Exzesse gerichtete Synodal-Verordnung vom Jahre 1752. Transsilvania II. 1862. S. 66ff.

„§ 1. Die theure Pflicht vor das Dekorum aller, der geistlichen Jurisdiction unterworfenen Personen, gebührende Sorge zu tragen, hat denen versammelten Patribus Synodalibus die Nothwendigkeit auferlegt, durch nachgesetzte Verordnung einerseits das unter einigen von ihren Untergebenen wirklich eingerissene Indecorum abzustellen; andererseits dem Besorglichen noch zur rechten Zeit vorzukommen.

Der I. Theil:

Von ungeziemenden Kleidern.

§ 16. Hierwieder sind folgende general-Regeln festgesetzt worden: 1) Alle unnütze neue Moden und alles, was in Kleidern, Hausmeubeln, Wägen und andern Dingen gar zu sehr in die Augen fällt, und ein in das äußerliche Weltgepräng verliebtes eitles Herz verräth, soll allen Personen unseres Standes verbothen sein; dagegen wird denn auch 2) alles sordide Wesen, und der öffentliche Gebrauch pur bäurischer und wallachischer Kleidung, wie auch alles, was sie ihr und ihr Amt bei der ehrbaren Welt verächtlich machen kann, ernstlich untersaget.

§ 17. Die Spezialregeln erstlich denen Pfarrern, und zwar nach ihren Personen, und besondern Klassen.

§ 18. Der ersten Klasse (Dechanten und Prodechanten „derer vornehmsten Capitulorum“) wird specialiter nichts vorgeschrieben, sondern alles ihrer vernünftigen und christlichen Einrichtung überlassen.

§ 19. Der zweiten Klasse (Dechanten und Prodechanten der übrigen Capitel, Stadtpfarrer, die Syndici Sub-Officiales und Notarii und der Capitelssenior) werden die Zobelhüte von übermäßiger Breite, Kostbarkeit und sammetnen Kappen, sub poena fl. 5·— die Vorstadt-Chor-Röcke und veritables englisches Tuch zu Dollmanen und Menthiern sub poena fl. 10·— allzulange, allzubreite und allzunahe auf einander genähete Kröppeln, überhaupt alle farbige (außer denen sehr dunkeln und ascherfarbenen)

Gürtel ; mit vergoldeten, oder sonst kostbaren Knöpfen versehene Stöcke oder spanische Röhre sub poena fl. 5.— . . . . verboten.

§ 20. Der dritten Klasse (die übrige Capitularen) werden allzubreite Zobelhüte, wenn sie gleich sonst nicht kostbar sind, alle vom fein holländischen Tuch verfertigte, auch kurz gemachte Dollmanen und Menthier, kostbare spanische Röhre sub poena fl. 5·— untersagt.

§ 21. Die von der vierten Klasse (die übrigen Pfarrherrn) sollen außer denen, die nach dem Urtheil des Decani wegen besonderer praerogatio was mehreres verdienen, sich der Zobel-Hüte gänzlich enthalten, und sich an deren statt, mittelmäßige Iltis-Hüte, wenn vorhero das Schild und die farbigen Kappen abgethan worden, oder auch derer Marder-Hüte bedienen; keine ganz fuchsene Futter und Verbrämungen von Fuchs-Kehlen sub poena fl. 5·— keine spanische Röhre, außer auf Reisen, sub poena fl. 2·— tragen . . .

§ 32. Gedachte Spezial-Regeln gehen zweitens die Prediger vor ihre Personen an, von welchen diejenigen, welche bei Städten in Aemtern stehen, nach dem Unterschiede ihrer Personen, theils zu der dritten, theils zu der vierten Klasse derer Pfarrer angehören, und sich folglich auch nach der, denselben geltenden Vorschrift zu richten haben.

§ 33. Die Prediger bei den Märkten, als Birthälm, Groß-Schenk, und wo sich ansonsten Stuhls-Offizianten befinden, auch auf Marktmäßigen Dörfern, werden in allen derer Decanorum und Inspectorum loci Ihrer Maßgebung und im Excedierungsfall, ihrer gerechten Abstrafung anheim gelassen.

§ 34. Denen Dorfs-Predigern, werden die nach ausländischer Art verfertigte Iltis-Hüte, Chorröcke von ausländischem Perpeth, dergleichen Mentheer, Kleider von ausländischem Tuch, ganz fuchsenes Futter, sub poena fl. 5·— Sammetene, Damastene und vorstatt Gürtel, silberne Kroppeln und Gürtel-Platten, Spanische Rohre, und krume Haarkampel, sub poena fl. 3·— untersaget.

§ 35. Dagegen wird, sub poena fl. 5·— befohlen auf Reisen

und an fremden Orten, in sonderheit auf Jahrmärkten und Wochenmärkten, nicht anders, als mit den ihnen geziemenden Kleidern angekleidet, zu erscheinen, und sich nicht in Bauernpelzen, Sekheen, Wallachisch Mützen, mit tanistern an der Seite, sehen zu lassen, auf daß sie jedermann, zu allen Zeiten und an allen Orten dafür, was sie sind, möge erkennen können. In ihren Häusern, und in allen wirthschaftlichen Geschäften, auf dem Hattert wird ihnen diesfalls, wenn es die Noth erfordert, eine gemäßigte Freiheit verstattet . . . .

§ 41. Was drittens die Schulleute anbetrifft, so werden die Rectores und Collegae Gymnasiorum denen Predigern bey Städten (§ 32) gleich geachtet, außer daß ihren Weibern, bei gehöriger Modestie, eine durch die Inspectores locorum zu bestimmende etwas freiere Kleidung verstattet wird.

§ 42. Den Studenten werden krume Haar Krampel, silberne Platten an Ampeln und Gürteln, Sackuhren und silberne Tabak-Dosen, spanische Röhre und Stöckel-Schuhe, sub poena fl. 3·— schlechterdings verboten; Silberne Hacken an den Ampeln, dergleichen Kroppeln an den Kleidern, und auch diese nur in mäßiger Zahl und Größe, sollen außer denen Officialibus Gymnasiorum, wie auch den Pfarrers- und Bürgers-Söhne, sub poena fl. 2·— niemanden erlaubt sein. Auch Gürtel von Sammet-Damast, Taffet und Flisch, sollen nur, nach Gutbefinden derer Inspectorum und Rectorum, verstattet werden. Im übrigen werden alle auf ihre Leges (s)cholasticas verwiesen.

§ 43. Diejenigen, welche bei Markt-Schulen dienen, haben sich nebst den Ihrigen, in ihren Kleidungen, bei unausbleiblicher Strafe, nach der determination ihrer Decanorum und Inspectorum zu richten.

§ 44. Und diejenigen, welche sich auf Dorfs-Schulen in Diensten befinden, haben, sammt ihren Weibern und Kindern, dasjenige, was denen Dorfs-Predigern, und denen Ihrigen vorgeschrieben worden, zu beobachten."

Ueber dem Dolman trägt und trug der sächsische Geistliche

den Krausen Rock. Schon der bekannte Porträtholzschnitt des Johannes Honterus zeigt den Reformator mit dem Rock bekleidet, der unserm Priesterrock sehr ähnlich sieht. Die charakteristischen Merkmale dieses Kleidungsstückes sind einesteils die von den Schulterstücken rechtwinklig herabfallenden zahlreichen Falten, andernteils die langen Schlitzärmel. Die Farbe dieses krausen Rockes, der gegenwärtig als das spezifisch Geistliche der Amtstracht der Geistlichen angesehen wird, ist heute schwarz. Doch auch dieses Stück des Pfarrerornates war wenigstens im 16. und 17. Jahrhundert nicht an die schwarze Farbe gebunden. So trug der Bischof Georg Theilesius seinem Porträt nach zu schließen über einem schwarzen Dolman einen roten krausen Rock und auf dem Bildnis des Bischofs Lukas Hermann ist der krause Rock wenigstens rot gefüttert.

Da an dem krausen Rock das wesentliche Merkmal des Mentes, das Pelzwerk, fehlt, so wird man seinen Ursprung nicht in der magyarischen Herrentracht zu suchen haben. Schnitt und Tragart weisen darauf hin, daß wir es hier mit einer Weiterbildung der deutschen Schaube zu tun haben. Diese Schaube wurde kurz getragen, bis an die Knie reichend. Als ursprünglicher Bestandteil der sächsischen Bürgertracht, dann des geistlichen Ornates, wurde sie länger, beinahe bis zum Erdboden reichend. Das ist die Theorie. Es fehlt uns aber an einwandfreien Beweisen, seit wann die Schaube in den sächsischen Städten getragen wurde und wir vermögen auch darauf keine Antwort zu geben, ob dieses Stück der geistlichen Tracht von vornherein als integierendes Abzeichen der Geistlichen angesehen wurde, d. h. ob man dieses Kleid in vollem Bewußtsein als solches angenommen hat. Der genannte Holzschnitt mit dem Bildnis des Johann Honterus könnte eine Stütze für diese Annahme sein, doch genügt dieses allerdings frühe Dokument nicht zur vollständigen Klärung der Sachlage. Nimmt man aber dazu, daß die enge Fältelung, ebenso der Name sich mit dem schon für das 15. Jahrhundert nachgewiesenen Kirchenmantel der sächsischen Frauen

— wie diese Mäntel auf dem Rosenauerschen Wandgemälde in der Hermannstädter ev. Pfarrkirche erkennen lassen — deckt, so haben wir eine Handhabe für die Vermutung, daß der „krause Rock" dadurch geistlichen, d. h. kirchlichen Charakter erhalten hat, daß die deutsche Schaube die Fältelung von dem Kirchenmantel der Frauen übernommen hat. Der krause Rock des Honterus war noch wenig gefältelt, aber schon am Ende des 16. Jahrhunderts hat sich die reiche Fältelung allgemein durchgesetzt. Das zeigt schon das Porträt des Bischofs Lukas Unglerus (1572—1600). Im 17. Jahrhundert erscheint auf allen Porträtgrabsteinen der krause Rock als das hervorstechendste Merkmal der geistlichen Tracht, so daß der Grabstein eines Pfarrherrn von dem eines städtischen Oberbeamten auf den ersten Blick unterschieden werden kann.

Für die Annahme des krausen Rockes als Abzeichen der geistlichen Würde ist jedenfalls auch das Beispiel der Reformatoren, die persönliche Berührung der Studierenden mit den Kreisen der Wittenberger Hochschule maßgebend gewesen. Luther hatte den allgemein üblichen Professorentalar angenommen und eine gewisse Aehnlichkeit unseres krausen Rockes mit ihm läßt sich jedenfalls wahrnehmen. Die Porträtholzschnitte Luthers von der Hand des Lukas Cranach d. Ae. und das Bildnis Luthers auf der Kreuzigung in der Weimarer Stadtpfarrkirche[1] stehen dem krausen Rock sehr nahe. Der Unterschied besteht darin, daß der Schnitt des krausen Rockes die Falten an den Schulterkragen rechtwinklig anschließt, während Luthers Rock die Falten bis auf die Schulternähte hinaufführt. Trotzdem kann auch der Schnitt unseres krausen Rockes nicht als eine spezifisch siebenbürgische Erfindung angesehen werden, da dieser Schulterschnitt u. a. auf dem mutmaßlichen Selbstbildnis Holbeins d. j., einer Buntstiftzeichnung im Museum zu Basel, um 1520 ent-

---

[1] s. die Abbildung zwischen den Seiten 498 und 499 bei H. Janitschek: Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890.

standen, und dann in der Schaube des Bürgermeisters Jakob Meyer auf dessen berühmter Madonna in der Darmstädter Galerie (1521) begegnet.

Aus alledem darf man nun annehmen, daß der krause Rock der ev. sächsischen Pfarrherrentracht nichts anders ist als die deutsche Schaube, die dem geistlichen Charakter entsprechend verlängert wurde und nach dem Vorbilde des Professorentalars der Wittenberger Gelehrtenkreise zu einem integrierenden Bestandteil des Ornates geworden ist. Daß dieser krause Rock zuweilen in roter Farbe getragen wurde, ist auf den Einfluß der farbigen Bürgertracht, wie sie in den sächsischen Städten beliebt war, zurückzuführen.

Allgemein war im Anfang, d. h. seit Honterus Zeiten, der Gebrauch, diesen Rock mit einem hohen, jedoch stets offen getragenen Kragen zu versehen, wie wir ihn schon auf den ältesten Grabsteinen evangelischer Geistlichen beobachten können, in besonders markanter Weise auf den Porträtgrabsteinen des Pfarrers Georg Hann († 1610) in der Ferula der Hermannstädter Stadtpfarrkirche und des Matthias Schiffbäumer († 1611), des Georg Theilesius († 1646), des Christian Barth († 1652), und des Christian Haas († 1686) in der Sakristei der Birthälmer, sowie des Pfarrers Paul Whonner († 1639) im Chor der Groß-Schenker ev. Pfarrkirche. Durch diesen hohen Kragen, der übrigens auch auf das Vorbild der deutschen Schaube zurückgeht, ist es bedingt, daß die Ränder des Rocks in der Mitte der Brust umlegen und so das Futter sehen lassen. Solange noch lebhafte Farben gebraucht wurden, diente das dazu, das Futter des krausen Rockes bunt zu halten.

Heute wird der krause Rock nur mit einem niederen Kragen versehen getragen, jedoch hat ungefähr seit der Mitte des 18. Jahrhunderts die äußere Ausstattung insoweit eine Bereicherung erfahren, als das Schulterstück mit ornamentierten und glatten Sammetstreifen besetzt wurde. Früher war es allenthalben üblich, während der gottesdienstlichen Handlungen die langen Aermel

anzuziehen, welcher Gebrauch nicht nur der allgemeinen, besonders der reichsdeutschen Gepflogenheit entsprach, sondern auch aus dem natürlichen Empfinden für das Feierlich-, Repräsentativ-Dekorative hervorging. Heute kommt der Gebrauch, die Aermel wenigstens zeitweise über die Arme zu streifen, immer mehr sehr zu Unrecht in Abnahme. Knöpfe oder Hefteln zum Zusammenhalten des krausen Rockes über der Brust sind niemals verwendet worden. Der krause Rock wird stets und wurde stets offen getragen, so daß der Dolman mit seinen Hefteln sichtbar bleibt.

Das Mente wird heute zur Winterszeit an Stelle des Dolmans getragen. Dadurch hat es den ursprünglichen Charakter eines über die Schulter gelegten Pelzmantels verloren und ist damit zu einem pelzgefütterten Dolman geworden. Wie aber aus dem schon genannten Familienporträt des Kronstädter Stadtpfarrers Petrus Mederus hervorgeht, ist das Mente auch ohne krausen Rock getragen worden, wenn der Geistliche nicht kirchliche Funktionen zu verrichten hatte. Es ist durch den Bericht von Augenzeugen beglaubigt, daß der Bischof G. Daniel Neugeboren (1806—1822) über dem Dolman das Mente nur über die Schultern hing, als er 1817 Kaiser Ferdinand bei seinem Besuch der Stadt Bistritz als Führer diente. In derselben Weise trägt der Stadtpfarrer Johann Filtsch († 1836) das Mente auf seinem Porträt im Hermannstädter Presbyterialsitzungssaal.

Dagegen beweisen nun die Bischofsporträts des Jakob Aurelius Müller (1792—1806) und des Daniel Gräser (1822 bis 1855), daß das Mente bei geistlichen Handlungen stets in Verbindung mit dem krausen Rock benützt worden ist. Es bestand demnach ehedem der geistliche Ornat zur Winterszeit aus drei Garnituren. Auf dem Leib wurde zunächst der Dolman, darüber das Mente und darüber wieder der krause Rock angelegt. Diese Tracht hatte sich seit jener Zeit eingebürgert, wo man in dem krausen Rock das Abzeichen der geistlichen Würde erblickte. Stets wurde beim Tragen darauf Rücksicht genommen, daß die Brustkröppeln des Dolmans sichtbar blieben, wobei die Erinnerung maßgebend

gewesen sein mag, daß das Mente ursprünglich ein Umhangmantel gewesen ist. Noch im 17. Jahrhundert scheint das Mente nicht immer Aermel gehabt zu haben, wenigstens vermissen wir sie auf dem Porträt des Petrus Mederus, der die Arme durch die Seitenschlitze des Mentes durchsteckt, das auf dem Bilde den Eindruck eines pelzgefütterten krausen Rockes hervorruft. Wie sehr das Mente des Petrus Mederus in formaler Abhängigkeit von dem krausen Rock steht, erhellt aus dem Schnitt des Kragens, der dem Kragen des krausen Rockes auf den Porträtgrabsteinen der sächsischen Bischöfe in der Sakristei der Birthälmer ev. Pfarrkirche sehr nahe steht.

Das Unbequeme der dreifachen Kleiderlage, Dolman, Mente, krauser Rock, mag wahrscheinlich schon seit dem Ende des 18. Jahrhunderts dazu Veranlassung geboten haben, eine Kombination von Dolman und Mente vorzunehmen, d. h. im Winter sowohl den Dolman als auch das Umhangmente wegzulassen und dafür einen pelzgefütterten und mit Brämen eingefaßten Dolman anzunehmen. Dieser Art von Dolman-Mente wurden nun lediglich als dekorative Beigaben die Kröppeln beigefügt, die eine praktische Bestimmung nicht besitzen. Zugleich wurde nun dieses Kleidungsstück, auf das der Name „Mente“ übertragen wurde, so eingerichtet, daß es mit Schnüren und Langknöpfen über der Brust geschlossen werden konnte.

Auch beim Mente ergibt sich die Frage nach dem Ursprung. Schon der Name weist darauf hin, daß in diesem Ornatbestandteil magyarisches Lehngut vorliegt, doch ist auch hier die Uebernahme nicht so zu verstehen, als ob die sächsischen Geistlichen das Mente unmittelbar aus der magyarischen Herrentracht übernommen hätten, vielmehr geschah es durch Vermittelung der sächsischen Bürgertracht, die allerdings in ihren wesentlichen Bestandteilen sich direkt an das Kostüm der vornehmen magyarischen Tracht anlehnte. Daß das Mente ursprünglich nichts anderes war, als die pelzgefütterte und die pelzverbrämte deutsche Schaube, die über Polen, wo sie mit Borten, großen Knöpfen

und Schnüren besetzt worden war, nach Ungarn kam, ist trachtengeschichtlich sichergestellt. Auf ungarischem Boden ist die deutsche Schaube zu dem nationalen Mente geworden. Wir brauchen für die unverkennbare nahe Verwandtschaft zwischen Schaube und Mente nur an das Dürerische Porträt des Oswald Krell (1499) in der alten Pinakothek, an sein berühmtes Selbstporträt von 1500 in derselben Sammlung, an das Bild des Hans Imhof (1521) im Pradomuseum zu Madrid und des Hieronymus Holzschuher (1526) in Berlin zu erinnern. Wir denken ferner an das Bildnis eines Goldschmieds von der Hand des Georg Penz in der Karlsruher Kunsthalle, wir denken an Werke Behams, Simons von Aschaffenburg, Baldung Griens, Altdorfers usw. Daß diese Schaube wieder mit jenem Kleidungsstück, das uns auf zahllosen Bildern der Kölner Schule begegnet, in genetischem Zusammenhang steht, kann als bekannt vorausgesetzt werden.

Der entscheidende Unterschied zwischen dem Mente des geistlichen Ornates und dem der sächsischen Bürgertracht, der sich seit dem 16. Jahrhundert allgemein durchgesetzt hatte, wie schon der Grabstein des Johann Bayer († 1592) in der Ferula der Hermannstädter Pfarrkirche dartut, besteht darin, daß das Bürgermente durchwegs mit einem breiten Schulterpelzkragen ausgestattet war, den das geistliche Mente nicht besitzt. Diese Umformung des Mentes ergab sich aus dem Umstand, daß das Mente wie oben gezeigt wurde, einerseits in Verbindung mit dem krausen Rock getragen wurde, anderseits aber für seinen Schnitt eben dieser krause Rock mitbestimmend gewesen war. Die Farbe des Mentes ist in der Regel schwarz gewesen, doch begegnen uns auch weichselfarbene Mentes. Die Länge des Mentes entsprach stets der Länge des Dolmans, heute gilt als Regel, daß es bis zur Hälfte des Schienbeins reiche.

Zum geistlichen Ornate gehört ferner die Kopfbedeckung. Was die sächsischeu Geistlichen vor der Reformation als Kopfbedeckung getragen haben, läßt sich infolge des Mangels an Dokumenten nicht mehr klarstellen, doch darf man

wohl annehmen, daß hierin die Gepflogenheit der katholischen Kirche gefolgt wurde.

Im 16. Jahrhundert scheint ein niederes Käppchen mit aufgeschlagenem Rand von den Geistlichen getragen worden zu sein, worauf der Porträtholzschnitt des Johannes Honterus († 1549) zu schließen erlaubt. Ob man in dieser Kopfbedeckung eine Kombination der Chormütze, der Chorhaube mit dem deutschen Gelehrtenbarett, wie es auch Luther getragen hat, erblicken darf, mag unentschieden bleiben. Jedenfalls ist diese Honterusmütze nicht lange beliebt gewesen. In der Ferula der Hermannstädter Stadtpfarrkirche werden drei Grabsteine sächsischer Pfarrherren aufbewahrt, auf denen die Dargestellten mit einem runden niedern Filzhut mit schmaler Krämpe und einer fingerdicken Schnur bekleidet erscheinen, der in seiner Form an den spanischen Hut erinnert. Ob dieser Hut allgemein getragen wurde, läßt sich gegenwärtig nicht mehr bestimmen. Die drei genannten Grabsteine sind dem Andenken der Stadtpfarrer Georg Melas († 1592), Petrus Lupinus († 1597) und des Pfarrers Michael Helwig († 1591?) gewidmet. Während die Kopfbedeckung des Michael Helwig mehr einem, mit einer sehr schmalen Krämpe versehenen Käppchen ähnlich sieht, lassen sich an dem Hut des Stadtpfarrers Lupinus die für den spanischen Hut charakteristischen Falten deutlich erkennen. Mit dem 17. Jahrhundert mag der sogenannte Marder-, Iltis- oder Zobelhut in Aufnahme gekommen sein. Ein Hut ist es eigentlich nicht gewesen, wohl aber eine Mütze mit hoher Pelzverbrämung und einem aus Samt oder Tuch bestehenden, an einer Seite niederhängenden spitzen Beutel, wie sie noch heute in einigen sächsischen Gemeinden, so zum Beispiel in Stolzenburg als Bestandteil des Kirchenkleides von den Bauern getragen wird. Diese Beutelpelzkappe, wohl schon am Ende des 16. Jahrhunderts ein Stück der Bürgertracht, ist ebenfalls aus der magyarischen Herrentracht übernommen und wird nun durch das ganze 17. und zum Teil auch noch im 18. Jahrhundert getragen, bis am Ende des 18. Jahrhunderts durch den Einfluß

der Rokokotracht der Dreispitz samt der Perücke wenigstens bei den städtischen Geistlichen eingeführt wird.

Den Dreispitz löste am Anfang des 19. Jahrhunderts der Zweispitz ab, der österreichische Beamtenhut aus schwarzem steifen Filz, der erst durch den Landeskonsistorialerlaß vom 30. August 1899, Z. 2300 durch das schwarze Sammetbarett ersetzt wurde. Von Dorfgeistlichen ist im Laufe des 19. Jahrhunderts auch der schwarze Zylinder, für gewöhnlich „Pariser“ genannt, getragen worden.

Was die Fußbekleidung anbelangt, so war schon vor der Reformation und nachher bis in das 18. Jahrhundert hinein der spitze Schaftstiefel, bis unter das Knie reichend, mit aufgenähter Sohle und niederen Absätzen beliebt, der seinen Ursprung aus dem mittelalterlichen Lederstrumpf herleitet. Die Beinkleider, wahrscheinlich meistens in schwarzer, doch auch in brauner Farbe wurden als Stiefelhose getragen, bis auch hier in der Theresianischen Epoche, wenigstens für kurze Zeit, doch nicht allgemein, Strümpfe, Schnallenschuhe und Kniehosen wenigstens bei den städtischen Geistlichen Eingang fanden. In der Biedermeierzeit kam das lange französische Beinkleid in Mode und ist es bis auf den heutigen Tag auch geblieben. Auf den Grabsteinen, die den Heimgegangenen in ganzer Figur darstellen, läßt sich Schnitt und Aussehen des Stiefels ganz genau erkennen. Ja, in einigen Gegenden, im Nösnergau und in der Repser Gegend gibt es noch einige Gemeinden, in denen dieser alte spitze, niederabsätzige weiche Lederstiefel auch heute noch getragen wird. Dieser Lederstiefel, in seiner Grundform seit der Einwanderung der Sachsen in stetem Gebrauch, gehört zu den Kleidungsstücken, die dem Wandel der Zeit erfolgreich Widerstand geleistet haben. Die Absätze waren mit Eisen beschlagen.

Zu diesen Bestandteilen des geistlichen Ornates kamen noch einige Modestücke hinzu, von denen uns ebenfalls Grabsteine und Porträts Zeugnis ablegen. Wie wir z. B. aus den Grabsteinen des Matthias Schiffbäumer, des Paul Whonner, des Georg

Theilesius, des Christian Haas u. a. ersehen, pflegte der Geistliche in der linken Hand, wenn er das Amtskleid trug, ein sorgsam zusammengelegtes Tüchlein, ein Falzinettlein zu halten. Selbst dem Toten gab man ein solches Tuch mit in den Sarg. Wie dieses Taschentuch war auch das spanische Rohr mit silbernem Knopf ein konventionelles Stück der äußern Würde geworden. Ein solches begegnet uns z. B. auf den Bischofsporträts des Lukas Graffius (1712—1736), Georg Haner (1736—1740) und des Jakob Aurelius Müller (1712—1806) im Sitzungssaal des ev. Landeskonsistoriums in Hermannstadt.

Offenbar galt dieses Rohr als ein Abzeichen der Würde und der einflußreichen Stellung, wie noch heute der Dorthann (Dorfbürgermeister) auf seinen Amtsgängen einen Stock zu tragen pflegt und auch das Amtsabzeichen des Altknechtes, des Vorstandes der dörflichen Bruderschaft, in einem meist vierkantigen Stab besteht. Nach dem Vorbild der Großen richten sich stets auch die Kleineren, eine Erscheinung, die nicht immer die Sympathien der ersten fand. So verbietet schon die zitierte Synodalverordnung von 1752 allen Geistlichen mit Ausnahme des Bischofs das Tragen des spanischen Rohrs, sofern es mit kostbaren Knöpfen versehen ist, woraus geschlossen werden kann, daß diese spanischen Rohre sich größerer Beliebtheit erfreuten, als es den luxusfeindlichen oberen Hütern von Zucht und Ordnung genehm war.

Wie aus einer älteren Photographie aus den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts zu ersehen ist, trugen auch die Hermannstädter Schullehrer die sogenannte Ampel, ethymologisch aus ampla sc. toga[1] ein Kleidungsstück, das lediglich über die Schultern genommen und über der Brust mit einer silbernen oder versilberten Kette in der Art der ungarischen Menteschließen zusammengehalten wurde. Dieses Kleidungsstück, noch heute bei den Burzenländer Lehrern zur vorgeschriebenen Amtstracht

[1] Vgl. Siebenbürgisch-Sächsisches Wörterbuch, I. S. 100.

gehörig, unterscheidet sich vom krausen Rock dadurch, daß es weniger Falten hat und aus schwererem Stoff, aus Tuch angefertigt ist. Es wurde von Schülern, Lehrern, Dorfpredigern allgemein getragen. U. a. ist es 1703 in dem Hermannstädter Martergebuch der Schneiderzunft als Ampell bezeugt. Bei Tröster[1] heißt es: „Darff derowegen keiner (Gymnasialschüler) auch nur über die Gassen ohne diese Togam, so sie von der weite Amplen heißen, gehen.“ „. . . außer daß dieselben (sc. die Schlullehrer) sich eines verschiedenen Oberrockes bedienen. Dieser ist von schwarzer Farbe und hat die Gestalt eines oben beschriebenen weiten Rockes oder einer ungefütterten Schaube und wird insgemein eine Ampel genannt . . . Das Kleid selbst ist von zweyfacher Gattung. An einer collegischen Ampel, deren sich die Schul-Lehrer oder Collegen bedienen, läuft anstatt des Schauben-Bräms ein breiter Aufschlag, der aus Tuch oder Zeug verfertigt worden, an den beyden Brust-Seiten des Rockes, nach der Länge desselben herunter. Wo dieser Bräm oder Aufschlag fehlet, wird eine Schüller Ampel genannt, weil sich die Chor-Schüller derselben zu bedienen pflegen[2].“

Den Schülern scheint es verboten gewesen zu sein, die Arme durch den Aermelschlitz hindurchzustecken, worauf sich die Stelle in den Kronstädter Quellen bezieht: „Im August haben die Academici beide Arme durch ihre Collegische Ampeln auf Persuation des Herrn Richter Herbert durchgestochen[3].“ Die Ampel war das Zeichen der Zugehörigkeit zur Kirche. Das Verbot, sie zu tragen, war gleichbedeutend mit Amtsentsetzung. „Festo Thomae Apostoli ist Johannes Bayer von der teufelischer Quacker Art und Lehr abgefallen und durch Gottes Gnade wieder ein rechter Christ worden . . . ist der Bayer hinter dem Altar herumgegangen, und offentlich auf etliche 20 Punkte revociert

---

[1] Tröster a. a. O., S. 206.
[2] Felmer a. a. O., S. 285.
[3] Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt. IV. 140 (1737).

Darauf ist ihm die A m p e l wieder umbgetan worden und das heilig Nachtmal vom Herrn Marco Draud gereichet[1]."

Für die Geschichte des geistlichen Ornats ist der alte Tröster von besonderer Bedeutung. Die Naivität seiner historischen Deutungen bedarf keiner weiteren Widerlegung, weshalb wir die betreffenden Stellen ohne Bemerkung zitieren.

„Nun muß ich auch ihre obberührte Kleidschafft an diesem Ort ausführen / weil ich wol weiß / daß die Ungarn sich rühmen / als hätten diese Teutschen / so in Siebenbürgen und Ungarn wohnen / solche Kleidschafft von ihnen erlernet / und dieselbe von denen Scribenten auch für Ungarische Kleider absolute nachgeschrieben werden / als will ich aus denen Römischen Antiquitäten beweisen / daß diese Teutschen ihre Tracht nicht von den Ungarn / sondern 200. Jahr vor Atilae Ankunfft / von denen Römern / so nach Trajani Zeiten / in Dacia und Pannonia gewohnet / erlernet haben; denen es hernach die mit Häuten bekleidete Hunnen auch abgesehen haben. Wissen also die Ungarn keinen Ursprung ihrer Kleider als die Römer darzu thun / welches ich vom Kopf bis auf die Solen ausführen will.

Als erstlich von den Hüten anzufangen / so hatten die Römer Pileos Serviles, oder Suta pilea de caesis lacernis wie Statius 4. Theb. redet / das sind der Ungarn ihre Filtz-Hüt oder Stelphüt / so beyde von Teutschen und Ungarn in den Ländern in gemein getragen werden . . . Zweytens so hatten sie auch Pileos Hyemales, das ist / Winter-Hauben / so mit Fuchs oder Wolff / und heut zu Tag mit Marder / und Zobel-Bälgen gefüttert werden / . . . Uber das hatten sie auch Pileos Pannonicos militares, so von blossem Peltz unter der Sturm-Hauben getragen wurden / wie die niedrige Moldauer Peltz-Hauben und der Ungarn Kutschma heute zu Tag seyn.

Die Senatorii Pilei oder Galeri, so auch Tituli hiessen / die waren oben rund wie ein Galea oder Sturm-Hauben / daher sie

---

[1] Ebenda, IV. 147 (1677).

auch Galeri geheisssen worden / und unten flachbreit / daß sie grossen Schatten hielten. Das sind unsere heutige grosse breite Hüte; die trugen die Raht-Herren zu Rom und die Keyser allein / . . . so heut zu Tag aber eine gemeine Tracht ist. Viatorii Pilei waren eben solche breite Hüte / nur daß sie von geringerer Materia gemachet wurden / als von geringer Seiden und Stroh / daher sind die heutigen Stroh- oder Schaub-Hüte blieben / . . . Sacerdotales Pilei oder Tiarae so von Phrygischen und Armenischen Königen / hernach von den Römischen Pfaffen getragen worden / waren rund wie ein halber Klotz / und bedecketen den Kopf nicht gantz / bis an die Stirn / sondern liessen das dritte Theil des Haupts gegen der Stirn unbedeckt / fast die Pfarr-Cäpel in Teutschland / und der Wallachischen Poppen-Mützen seyn . . . und soviel von den Hüten. Von welchen diese vier bey denen Teutschen in Siebenbürgen bräuchlich sein . . . . Braccae aber waren solche Gallicanische Hosen / so von dem Nabel bis auf die Knie giengen / aus diesen Braccis Gallicis, und Caligis Sacerdotabus (!) Romanis bestehen die engen Siebenbürger Hosen / so von den Hüfften an / bis an das Fußblatt / um welches sie mit einer Schnur als einem Steigbügel gehen / gantz aneinander hängen . . . Von diesem Wort Bracca, haben die Ungarn das Wort Nadrag genommen / damit sie ihre Hosen benahmsen. Die Römische Balthei oder Cingula, waren auch mancherley / als da waren Balthei aurati und argentati. Jene trugen die Keyser / und hohe Personen / diese auch andere Kriegs-Officier. Gallienus ließ sie gar mit Edelsteinen versetzen . . . Auch trugen die vornehme Soldaten solche Auratos argentatosque baltheos constellatos, so mit güldenen und silbernen versetzten Sternspangen beschlagen waren / wie heut zu Tag die Türcken / und die Teutschen Weiber in Siebenbürgen tragen. Die gemeinen Soldaten hatten sie nur von Leder / und zwar also / daß sie ihren Sold drinnen nachtrugen / wie die Siebenbürger Beygürtel seyn . . . An dem trugen sie vor einen Dolchen / wie kaum für 100. Jahren die Teutschen / und noch heut zu Tag die Türcken haben . . .

Die alten Teutschen gürteten sich schlaff am untersten Theil des Bauchs / und hiengen Schellen ringsherum dran. Die Siebenbürger Teutschen tragen solche von gezwirneter Seiden schön gestrickte / oder von Camel-Haaren und Faden gemachte Binden / damit sie eben den Bauch begürten / also daß sie vor einen Knopf drehen / und auf dem Rucken / die Zettlen herunter hangen lassen. Die Ungarn aber lassen ihre Gürtel auch an den Enden fast Spannen lang mit Silber beschlagen / ausgraben / und mit Türckoisen versetzen / darhinter stecken sie gemeiniglich ihre Hacken / so sie vom Baltheo, Baltha heissen . . . . Venatoria Calciamenta, so auch Cothurni hiessen / waren lederne Schuh / so bis an die Knie reicheten / und an beide Füß sich schicketen / diese liessen die Soldaten mit spitzigen Eisen beschlagen / . . . wie heut zu Tag die Teutschen Bauren thun. Solche Cothurni sind heut zu Tag in Türckey / Polen, Ungern und Siebenbürgen am bräuchlichsten / und werden nur hinten / unter der Ferschen mit einem erhobenen / oder flachen Eisen beschlagen; da sie denn Tschismen genennet werden Diese tragen die vornehmen Leut von K a r m a s i n - L e d e r / welches mit dem Safft K ä r m e s / so an denen in Asia, ja auch Polen und Böhmen wachsenden K a r m a s i n - E i c h e n roht ausquellet / und Ilex coccifera heisset / roht und braun gefärbet werden: Mit diesem köstlichen Hertzstärkenden K a r m a s i n oder S c h a r l a c h - S a f f t nun werden die K a r m a s i n T s c h i s m e n gefärbet. Die gemeinen Leut tragens gelb und schwartz . . . Pantoffeln tragen die Teutschen mit erhobenen Absetzen / damit der Mensch desto grösser aussehe / . . . die Orientalischen aber / wie auch die Ungern nach ihrer Tschismen Art flach / und heissens Pappotschen. Die Ober-Kleider anbelangend tragen die Siebenbürger auch Römische Chlamydes, oder Mandyas Mantueles, das ist / Menteken, welche sie im Winter mit Schaf / Wölff / und Fuchs-Bälgen ausfüllen lassen, die Teutschen bis auf die Waden, die Ungern aber bis oben die Knie / und lassen sie mit Goldspitzen oder Schnüren ver-

brämen / . . . Das Bauren-Volk aber träget Römische Saga von grober Wollen gewircket / und heissens Sekéh, ja etliche Bauren tragen solche graue Röck / von Heltner-Tuch gemacht / . . .

Auch ist der Siebenbürger Gepeneg oder Regen-Mantel ein Römisches Kleid / . . . dieser wird meistentheils von rohten und weissen Abba, so aus Türkey kommt / gemachet[1]."

Neben Tröster kommt noch Felmers bereits angeführte Handschrift in Betracht, deren einschlägige Abschnitte hier mitgeteilt werden mögen.

„. . . Das M e n t e hat die gewöhnliche Länge, und ist auf der Brust ebenfalls mit K r ä p f e l n versehen. Ueber beyde wird der P r i e s t e r- oder Chor-Rock angelegt, welcher ein Paar weiter Ermeln, und ein hohes aufgesteiftes, mit Sammet-Bändern eingefaßtes und besetztes G a l l e r hat, im übrigen aber von den in Sachsen üblichen P r i e s t e r - R ö c k e n nur darinnen verschieden ist, daß die an demselben herunterlauffenden falten fest an einander liegen, wovon das gantze Kleidungsstück den Nahmen eines K r a u s e n - R o c k s bekommen hat. Alle bisher beschriebene geistliche Kleider werden aus schwartzem Tuch oder Zeug verfertigt; wiewohl einige zu dem D o l m a n n und M e n t e auch andere farben wehlen. Die Ermel des P r i e s t e r - R o c k s werden nur bey öffentlichen amtsverrichtungen angezogen, allwo noch über dieses Kleid ein weisses C h o r h e m d ohne Ermel gelegt zu werden pfleget [a]). Mit der ietzt beschriebenen Tracht kömmt die Kleidung der übrigen K i r c h e n d i e n e r sowohl als der S c h u l - L e h r e r größtentheils überein [b]); außer daß dieselbe sich eines verschiedenen Ober-Rocks bedienen. Dieser ist von schwartzer farbe, und hat die gestalt eines oben beschriebenen weiten Roks, oder einer ungefütterten Schaube, und wird insgemein eine A m p e l [c]) genannt.

a) Dieses Chorhemd wird an einigen Orthen ein C h o r -

[1] Tröster a. a. O., S. 214 ff.

Kittel, an andern ein Ketzel genannt, die erste benennung ist von der Gestalt desselben hergenommen. Die letztere mögte vieleicht von den so genannten Kützmänteln abstammen, deren sich ehemals die chor-Herren bedienet haben; oder von dem alten Worthe Ketschen welches so viel als schleppen bedeutet hat, den man sagte von dem Schweif der Kleider: er ketschet nach . . .

b) Der Unterschied besteht darinnen, daß die Ermel-Kanten des Dollmanns, an statt des Sammetbandes, mit einem handbreiten sammetnen aufschlag, oder Tatze, geziert zu werden pflegen.

c) Dieser Nahmen kömmt von der lateinischen benennung. Toga ampla her. Das Kleid selbst ist von zwiefacher gattung. An einer collegischen ampel, deren sich die Schul-Lehrer oder Collegen bedienen, laüft an statt des Schauben-Bräms ein breiter aufschlag, der aus Tuch oder Zeug verfertigt worden, an den beyden Brust-Seiten des Roks, nach der Länge desselben herunter. Wo dieser bräm oder Aufschlag fehlet, wird es eine Schüller-Ampel genannt, weil sich die Chor-Schüller derselben zu bedienen pflegen.

. . . Die Stüke, welche darneben aus der alten deutschen Kleidungsart beybehalten worden, sind folgende: 1. bey den Hemdern, die weiten Ermel, Preißchen und Börteln[f], 2. bey dem Dolmann, der Ueberschlag über das galler[g], die Kräpfeln[h], und der gestrikte oder Netzförmig gewirkte Gürtel[i], 3. bey dem Mente die Reisten[k] oder Pelzbräme, 4. bey den Schuhen die ehemals gebräuchlich gewesenen Schnäbel[l], und die ganze gestalt der Stiefeln. Hiezu rechnen wir endlich den breiten Sommerhut, den die alte Deutschen mit zugespitzten hohen Köpfen getragen haben[m] und das Schaubenkleid, von dem es wahrscheinlicher ist, daß solches die Ungarn von den Deutschen als diese von ienen angenommen haben dürfften.[n] . . . Bey den zur geistlichen Tracht gehörigen Stüken haben wir nicht nöthig, einige besondere anmerkungen zu machen. Wir haben

schon oben erinnert, daß dieselben von der weltlichen nicht viel unterschieden ist; und wer einige abbildungen evangelischer Lehrer, der Deutschen, sonderlich Sächsischer Kirchen, aus dem sechzehnten Jahrhundert gesehen hat, dörffte an der, eben daselbst behaupteten aehnlichkeit unserer Siebenbürgischen Prediger-Tracht mit der der geistlichen Amts-Kleidung derselben, keinen Zweifel übrig behalten.

d) Die heut zu Tage unter den Ungarn beliebte Kürtze des D o l m a n n s und M e n t e, wodurch sich die Siebenbürgisch-Sächsische von der Ungarischen Kleidung eintzig und allein unterscheidet, darf niemanden irre machen. Denn es ist nichts gewisser, als daß die alten Ungarn dieselben in gebührender Länge getragen haben. Wir beruffen uns dabey auf das Zeugnis eines von ihren Schriftstellern, des Steph. Szamosközi, welcher zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts in seinen Pentadibus Rerum Transilv . . . sich darüber . . . erklärt hat.

e) Dazu gehören die Wörther: Dolomany, Mente, Tsizma, Gatya u. s. f. Tröster hat das Worth Dolman von der Veste Dalmatica der Römer hergeleitet, da doch hiedurch ein mit gold durchwirktes Kleid angedeutet worden . . . Das Mente vergleicht eben derselbe, in seiner Dacia . . . mit der Römischen Chlamyde, so auch Mandyas und Manthelis geheissen habe. Wir wollen dieses Worthes wegen keinen Streit führen, sondern gerne zugeben, daß Mente mit dem deutschen M a n t e l und dieser mit dem lateinischen Mantile, Mantelium, Mantellum u. dgl. übereinkomme. Weil aber der Römer Chlamis und Mantile, nur kurze Schulderkleider ohne Ermel gewesen, deren man sich im Kriege bedienet, so dünken wir uns berechtigt zu seyn, das sächsische Mente von dem ungarischen abzuleiten, mit welchem es eine vollkommene Aehnlichkeit hat.

f) Die Einfassungen der Ermel wurden von den alten Deutschen P r e i ß c h e n genannt. Heut zu Tage heißt man sie P r i ß c h e n . . . Faust schreibt in seiner Limburgischen Chronik col. 44 von den alten Scheken-Röken: Sie hatten große

weite Arme (Ermel) und die Prisgen an den armen hatten eine halbe Elle oder mehr. Das hing den Leuten über die Hände, wenn man wolte, schlug man sie auf, u. s. w. Ebenso waren auch die Hemde gestaltet, deren Saum man an den Ermeln, und um den Hals noch über dieß mit zackigen Spitzen besetzte, weil nun der Saum, der alters bey den Deutschen (wie noch itzt bey den Holländern und Engländern) Bord hiesse: so nannte man dergleichen Besetzung, das börteln, oder einbörteln. Und davon haben die Siebenbürgen, die Spitzen überhaupt börteln oder börtlein genannt.

g) Die alten Deutschen nannten alle Streiffe oder Kragen so den Hals bedecken Goller. Aus den breiten Säumen und Zierathen der Hals-Streiffe an den Hemden sind die Ueberschläge entstanden, welche noch im sechzehnten Jahrhundert, unter verschiedenen gestalten in Deutschland üblich gewesen, wie die gemählde bezeugen.

h) Ist das Worth Krapf oder Kreppe, so einen Hacken bedeutete, mit der Verkleinerungs-Endigung lein. Von diesen Krapfen oder Krepplein, brauchte man auch das Zeitworth: kreppen, aufkreppen, zukreppen, wie Frische im Wörtherbuch bemerket.

i) In den neuern Zeiten sind die breiten mit härenem oder seidenem Zeug belegte Gürtel aufgekommen, doch werden sie meistens nur von jüngern Leuten getragen.

k) Noch heut zu Tage nennen die deutschen Kürschner die Seiten des Fuchsbalges Reisten . . . Die Siebenbürger haben davon das Zeitwort verreisten abgeleitet, welches sie für verbrämen gebrauchen.

l) — — —

m) Von dieser Art zugespitzter Hütte, hat man den Zuckerhütten den Nahmen gegeben. Die Hutbänder und Schnüre sind auch in Siebenbürgen, sonderlich auf dem Lande üblich.

n) . . . Soviel ist gewiß, daß die Deutschen dergleichen

gefütterte Schauben getragen haben. Und die Vergleichung der alten gemählde bezeuget augenscheinlich, daß diese Siebenbürgische Kleidung mit der ehemals in Deutschland gebräuchlich gewesenen vollkommen einerley und von der Ungarischen ziemlich verschieden ist, die man z. B. in Ortelii Ungarischer Chronik vorgestellet findet[1]."

Es erübrigt noch, auf einige Quellenwerke hinzuweisen, die für die Geschichte des Ornats der sächsischen Geistlichen in Betracht kommen.

Die Gymnasialbibliothek des Kronstädter Gymnasiums besitzt ein Album, das eine Reihe von Trachtenbildern von Stadtrichtern und Pfarrherren enthält. Die Bilder sind in Aquarell ausgeführt und scheinbar am Ende der 60er Jahre des 18. Jahrhunderts entstanden. Außerdem wird in dem Album der, so viel bekannt, einzige Original-Holzschnitt mit dem Bildnis des Johannes Honterus aufbewahrt. Ein zweites Blatt, das den Reformator in ganzer Figur darstellt, ist eine Phantasieschöpfung ohne historischen Wert. Dagegen stellt uns das nächste Blatt auf sichern Boden. Es zeigt den Kronstädter Stadtpfarrer Simon Albelius († 1694) in blauem Dolman mit rotem Gürtel. Der krause Rock ist schwarz, hat keine Aermel, sondern nur Schlitze, durch die die Arme durchgesteckt sind. Armschlitze und Kragen des krausen Rockes sind mit Pelz verbrämt. Die Füße sind mit schwarzen Röhrenstiefeln bekleidet und die Enden der Dolmanärmel mit schwarzen Aufschlägen geschmückt. Bart- und Haupthaar werden lang getragen. Ganz genau so ist der Stadtpfarrer Mederus († 1673) gekleidet, nur trägt er einen Dolman in Orange. Auch der Stadtpfarrer Markus Fronius († 1713) trägt den schwarzen, ärmellosen, pelzgefütterten krausen Rock über einem blauen, innen mit gelbem Futter besetzten Dolman, der durch einen roten Schnurgürtel zusammengehalten wird und an den Aermelenden schwarze Aufschläge zeigt.

---

[1] Felmer a. a. O., § 33 f.

Die Farbigkeit des geistlichen Gewandes hat sich demnach in Kronstadt und wohl auch sonst, besonders in den Städten, bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts erhalten. Von da ab gewinnt Schwarz die Oberhand. Einer der ersten Kronstädter Geistlichen, der sich ganz in diese Farbe kleidete, scheint Valentinus Igelau († 1751) gewesen zu sein. Ueber dem schwarzen, innen blau gefütterten Dolman mit dem schwarzen Schnurgürtel trägt er den schwarzen, ärmellosen, mit weißem Pelz verbrämten, krausen Rock, an den Füßen, wie die obigen, den hohen Röhrenstiefel. Die Haartracht ist noch immer in ihrer Länge die altgewohnte. Interessant und kostümgeschichtlich wichtig ist es, daß das Album auf einem zweiten Blatt denselben Pfarrer Igelau noch einmal darstellt, mit dem Unterschied jedoch, daß der krause Rock nicht mit Pelz gefüttert ist, woraus hervorgeht, daß man in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts anfing, den Pelz im Sommer nicht mehr zu tragen. Auch auf dem Blatt mit der Darstellung des Rosenauer Pfarrers Johannes Lukas Colbius († 1753) erscheint dieser Geistliche ganz in Schwarz. Der an den Aermelenden mit schwarzen Aufschlägen versehene Dolman ist grüngefüttert und der ungefütterte, schwarze, krause Rock ist mit einem hohen abstehenden Kragen ausgestattet, wie er im 17. Jahrhundert in Mode gestanden hat. Aermel lassen sich an dem krausen Rock nicht erkennen. Das nächste Bild zeigt den Zeidener Pfarrer Nathaniel Trausch († 1768) in derselben Tracht, zu der er noch den langen Rohrstock mit dem schweren Silberknauf in der Hand hält. Das ebenfalls aus schwarzen Stoffen hergestellte Kostüm des nächsten Geistlichen, Georgius Hürscher († ?), weicht von den bisher beschriebenen Ornaten wesentlich ab. Der krause Rock entbehrt der Falten, der Aermel, der Schlitze und ist deshalb nur als Ampel anzusprechen. Den Dolman umfängt über dem Leib ein Sammetgürtel. Schließlich mag noch bemerkt werden, daß das Phantasiebild des Johannes Honterus mit Zugrundlegung des genannten Originalholzschnittes gezeichnet worden ist. Der Reformator erscheint hier in einem Dolman

aus dunkelviolettem damasziertem Stoff mit rotem Schnurgürtel und mit roten Aermelaufschlägen. Der schwarze krause Rock ist mit Pelz gefüttert.

Den Maler der Aquarellblätter des Albums „Kronstädter Stadtrichter und Stadtpfarrer“ kennen wir leider nicht.

Für die siebenbürgische Trachtenkunde kommen ferner die beiden Kostümkodizes im Ungarischen National-Museum, der Kostümkodex der Ungarischen Akademie der Wissenschaften und der Kodex des Marsigli-Archivs in Bologna in Betracht, von denen der letzte aus 41 Blättern und 25 Aquarellen besteht und den Titel: „La popolatione di Transilvania composta di varie nationi, di diversi lingue, religioni usi e vestiti“ führt.

Aus den genannten Werken hat Dr. J. Szendrei unter der Ueberschrift „Daten zur Geschichte der siebenbürgischen Männertracht im 17. Jahrhundert“ im „Anzeiger für Archaeologie“ [1] eine größere Reihe von Bildern samt beschreibendem Text veröffentlicht, auf die wir, soviel sie die sächsische Kirchentracht darstellen, Bezug nehmen. Da befindet sich zunächst in einem der Kodizes im Ungarischen National-Museum die Darstellung eines s ä c h s i s c h e n D o r f p f a r r e r s. Er trägt über dem rotgefütterten, lilafarbigen, an den Aermelenden mit je drei schwarzen Borten besetzten Dolman den schwarzen, innen blaugefütterten krausen Rock mit Schlitzärmeln, um den Leib einen grauen Faltengürtel und auf dem Haupte den Marderhut mit lilafarbigem Beutel. Die linke Hand hält die Handschuhe, die rechte Hand hingegen den mit einem silbernen Knauf versehenen Rohrstock. Der schwarze, hohe Schaftstiefel vervollständigt die Tracht. Bart- und Haupthaar werden lang getragen. Den Dolman schließen über der Brust kleine, eng aneinander stehende Silberheftel. Das nächste Bild, dem Marsigli-Kodex entnommen, zeigt einen e v a n g e l i s c h e n s ä c h s i s c h e n P f a r r e r mit dem gewaltigen Marderhut, aus dem

---

[1] Archaeologiai Értesítő XXVIII (1908). S. 97 ff.

der schwere schwarze Sammetbeutel hervorragt. Der weichselfarbige Dolman wird durch Schnurknöpfe geschlossen, was uns unrichtig beobachtet erscheinen muß, weil im 17. Jahrhundert die silbernen Heftel ausnahmslos getragen wurden. Die Gürtel besteht aus gewundenem Stoff, der krause schwarze Rock zeigt den hohen aufrechten Kragen und die charakteristischen Schlitzärmel. Das Futter ist blau. In demselben Kodex bringt ein Blatt einen evangelischen sächsischen Pfarrer im Kirchenornat zur Ansicht. Ueber dem krausen Rock trägt er den Ketzel, die Alba, und über den Armen die langen Schlitzärmel, ein Gebrauch, der hier und da bis auf den heutigen Tag ausgeübt wird. Ueber den Kragen des Dolmans legt sich die schmale Halskrause. In demselben Kodex findet sich die Abbildung eines sächsischen Schülers. Er trägt einen schwarzen Filzhut mit hohem Kopf und sehr breiter Krämpe. Der Dolman, von einem blauen Stoffgürtel umschlossen, ist weichselfarbig, die Ampel mit langen Schlitzärmeln versehen, wird unterhalb der Halskrause von einem Band zusammengehalten. Die Locken wallen bis auf die Schultern. Weniger verwegen sieht der sächsische Student auf einem Aquarell des Marsigli-Kodex aus. Er trägt den zierlichen Dreispitz und einen durch Hefteln geschlossenen, ziegelroten, mit weichselfarbigen Aermelaufschlägen verzierten Dolman. Die von einer Metallkette geschlossene Ampel, wie die vorige schwarz in der Farbe, ist zierlicher im Schnitt als die vorige.

Daß sich in bezug auf den geistlichen Ornat in den verschiedenen Gegenden Siebenbürgens an einzelnen Stücken der Tracht Besonderheiten ausgebildet hatten, ergab sich schon aus der Besprechung des Kronstädter Albums. Der ärmellose, auch an den Armschlitzlöchern verbrämte und mit Pelz gefütterte krause Rock war scheinbar eine Burzenländer Spezialität, doch haben die Pfarrer dieses Bezirkes auch eine Kopfbedeckung getragen, die von dem sonst üblichen Marderhut, der mit Pelz besetzten Beutelmütze, abwich. Das zeigt uns ein Blatt des Marsigli-Kodex,

das einen Burzenländer sächsischen Pfarrer darstellt. Auf dem Haupte trägt er einen breitkrämpigen Hut mit kuppelartigem großem Kopf. Der Dolmán ist grün, innen lilafarbig besetzt und wird durch einen roten dreifachen Schnurgürtel zusammengehalten. Der schwarze krause Rock, mit geschlitzten Aermeln ausgestattet, besitzt einen hohen, aufrechtstehenden Kragen und ist mit einem ebenfalls lilafarbigen Stoff gefüttert. — Daß auch die Lehrer, ebenso wie die Studenten ihre eigene geistliche Tracht besaßen, haben wir schon bemerkt. Im Kodex der Ungarischen Akademie der Wissenschaften ist ein Blatt mit dem Bild eines sächsischen Stadt-Lehrers enthalten. Ein Unterschied zwischen der Tracht dieses Lehrers und der Amtstracht des sächsischen Geistlichen besteht nur darin, daß dieser Lehrer an Stelle des krausen Rocks eine ärmellose, schwarze, gefütterte Ampel, die auf dem Rücken einen breiten Kragen zeigt, trägt. Der Dolman, über dessen Kragen die Spitzenkrause hervorblickt, ist lilafarbig, innen rot gefüttert mit dicht aneinandergereihten Hefteln geschlossen und an den Aermelenden mit rotem Stoff besetzt. Der aus Schnüren bestehende dreifache Gürtel hat auf dem Bilde eine weiße, in Wirklichkeit wohl graue Farbe. Die Füße bekleiden auch hier die genähten, spitzen Faltenstiefel. Das Bild eines Dorfkantors, wie es in einem der Kodexe des Ungarischen National-Museums vorhanden ist, kann als Beweis angesehen werden, daß der lange Leibrock, in diesem Falle aus braunem Tuch mit weichselfarbigen Sammetaufschlägen an den Aermelenden angefertigt, allgemein getragen wurde. Bemerkenswert ist es, daß dieser Kantor an seinem linken Stiefel einen Sporn trägt. Auf dem breitkrämpigen Hut ist eine Schriftrolle sichtbar — so mögen in früherer Zeit die Städter nicht selten die Dorfkantoren als Schriftenträger ihrer geistlichen Vorgesetzten in die Stadt haben einreiten sehen.

Ganz kurz mag darauf hingewiesen werden, daß sich zwischen der Tracht der magyarischen kalvinischen Pfarrer und Studenten und der sächsischen geistlichen Tracht mancherlei Uebereinstim-

mungen vorfanden, was bei dem geschichtlichen Zusammenhang des sächsischen Nationalkostüms mit der magyarischen Tracht verständlich ist.

Als auf die letzte kostümgeschichtliche Quelle sei auf die Stoffbildersammlung hingewiesen, die 1870 als Widmung „Sr. Exzellenz des Barons Reichenstein“ dem Brukenthalischen Museum einverleibt wurde. Die 44 Trachtenbilder dieser Sammlung sind aus denselben Stoffen hergestellt, aus denen die betreffenden Kleidungsstücke angefertigt wurden, dadurch haben diese Bilder einen Wert, der ihnen eine ganz besondere Bedeutung verleiht. Wir haben in diesen Bildern ein Dokument, daß nicht nur trachtengeschichtlich, sondern auch für die Historie des Gewerbes, der Tuchmacher, Kürschner, Tschismenmacher wichtig ist. Auf einem dieser Bilder, das einen sächsischen Studenten darstellt, lesen wir auch den Namen ihres Verfertigers. Die ganze Inschrift lautet: „Hermannstadt Fecit Kreischmer Stēnd. Fourier“. Wie aus der Chronik des Daniel Conrad — der Fortsetzung der Johann Seiwertschen Chronik in der Zimmermann'schen Manuskriptensammmlung Nr. 173, S. 62 — hervorgeht, hat Kreischmer diese Trachtenbilderserie im Auftrag des Kaiserlichen Hofkammerrates Baron von Rebenstein im Jahre 1731 ausgearbeitet.

Aus der Reihe der Bilder kommen für die geistliche Tracht vier Stück in Betracht, von denen uns zunächst „E i n S ä c h s i s c h e r P f a r r H e r r v o n D o r f“ auffällt. Der schwarze, aus feinem Cheviot gearbeitete Dolman wird von starken Silberhefteln geschlossen und von einem doppelten Sammetgürtel zusammengehalten. Ueber diesem Dolman trägt nun unser Pfarrer einen Mantel, wie wir ihm im Verlauf unserer Untersuchung noch nicht begegneten. Er ist schwarz, von demselben Stoff wie der Dolman, an dem Stehkragen, den vorderen Kanten und an den Mufftaschen mit Pelz verbrämt, innen aber mit grünem Seidenstoff gefüttert. Die Enden der enganschließenden Aermel, durch die die Arme durchgesteckt worden sind, schmücken breite

Sammetaufschläge. In der linken Hand hält der Dargestellte den Marderhut mit dem schwarzen Beutel, in der Rechten das lange spanische Rohr mit der seidenen Schnur. Es ist keine Frage, daß in diesem Mantel weder das Mente, noch der pelzgefütterte krause Rock gesucht werden darf, vielmehr muß man dieses Stück als einen Beweis für die beginnende Emanzipierung von dem Kleiderzwang ansehen, der bisher die Geistlichen verpflichtete, auch außerhalb ihres Dienstes den vollen Ornat, mit Ausnahme des Ketzels, auf Straßen und Märkten zu tragen. Die Parallele dieser Entwickelung bietet der heutige Brauch des romänischen Klerus, der wenigstens ein Stück der Amtstracht, und sei es auch nur den Hut oder die hochgeschlossene Weste, als notwendiges Abzeichen seiner Würde bei allen Gängen und Arbeiten beibehält. Der beschriebene Mantel ist also kein Bestandteil des geistlichen Ornats, sondern ein weltliches Kleidungsstück, das der bürgerlichen Tracht entnommen allerdings auch heute noch in dem Kirchenmantel der Keisder und anderer unserer Bauern fortlebt. An den Füßen trägt unser Pfarrherr hohe spitze Stiefel mit niederen Absätzen. Kopf- und Barthaar sind lang. „Ein Sächsischer Prediger" tritt uns in dem nächsten Bild entgegen. Er trägt auf dem Kopfe eine schwarze Perücke, das Gesicht ist glattrasiert. Dolman und krauser Rock bestehen aus demselben feinen Stoffe, wie wir ihn auf dem vorigen Bilde antreffen. Der Stehkragen und die Kanten der Vorderseiten des krausen Rockes sind auch hier mit schwarzem Pelz besetzt und die Aermel über die Arme gestreift. Ueber dem krausen Rock liegt der aus Hausleinen angefertigte weiße Ketzel. Ebenso wie dieser Prediger erscheint auch „Ein Sächsischer Dorfs-Schulmeister" mit bartlosem Gesicht, aber eigenem langem Haupthaar. Der mit breiten, von einander weitabstehenden Hefteln versehene, graugefütterte Dolman ist aus einem groben schwarzen Schafwollstoff angefertigt und an den Aermelenden mit Sammetaufschlägen ausgestattet. Der schwarze Sammetgürtel wird mit einer breiten Metallschließe geschlossen.

Die hohen Stiefel sind spitz und ohne Absätze, der schwarze schlappe Filzhut breitkrämpig. Denselben Dolman und dieselben Stiefel, denselben Gürtel trägt „Ein Sächsischer Student", nur ist der Stoff von feinem Gewebe. Die „schwarze Schülerampel" wird über der Brust von einer Metallkette zusammengehalten und hat auf dem Rücken den gleichen niederhängenden Kragen, den wir schon auf dem Bild des „Sächsischen Stadt-Lehrers" im Akademie-Kodex wahrgenommen haben. Unter dem Arme erblickt man den Dreispitz. Das Gesicht ist glatt rasiert, das Haupthaar dagegen lang gehalten.

Als Beweis, daß auch der pelzgefütterte, schwarze krause Rock mit den Schlitzärmeln, aus dem sich dann das heutige Mente entwickelt hat, nichts anderes ist als die deutsche Gelehrtenschaube des 16. Jahrhunderts, geht aus der Abbildung eines Gelehrten hervor, die sich in der zweiten Abteilung des dritten Bandes der Kostümkunde von Hermann Weiß (Stuttgart 1872) S. 617 vorfindet.

Hier schließen wir unsere Untersuchung über die Geschichte der Amtstracht der siebenbürgisch-sächsischen Geistlichen ab. Unsere Absicht war, den sächsischen Pfarrerornat in seinem historischen Werden darzustellen und damit einen bescheidenen Beitrag zur sächsischen Kulturgeschichte zu liefern.

Register.

C

D

E

F

G

H

L

M

R

T

U

V

W

Y

Z

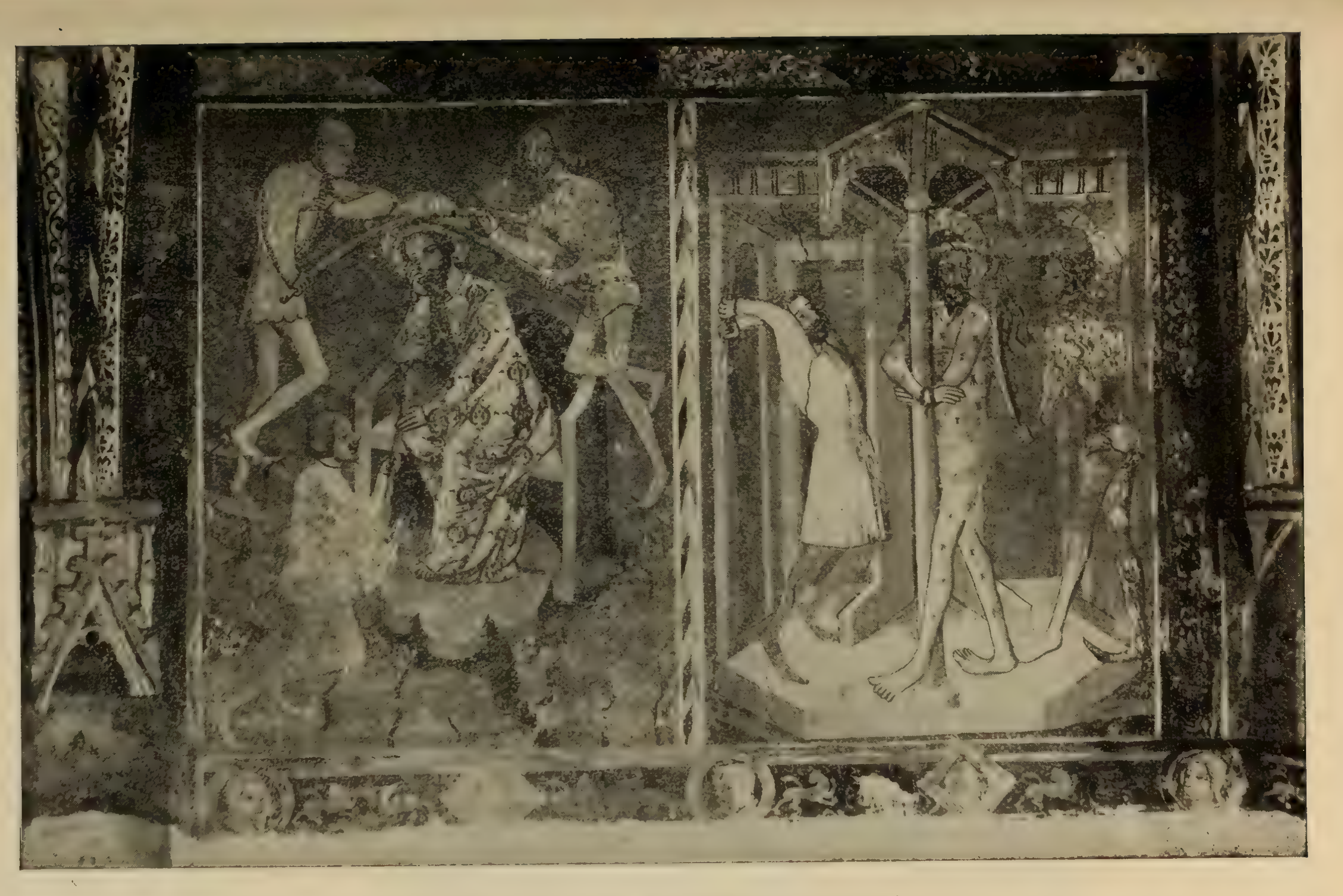
Berichtigungen.

S. 72 Zeile 10 von unten statt: getrennt nimmt lies: getrennt, nimmt.
S. 105 Zeile 11 von oben statt: Sakramentshäuschen lies: Sakramentsnische.
S. 109 Zeile 14 ist zu ergänzen: Auf den Meister der Baaßener und der Wurmlocher Sakramentsnische ist auch das ganz ähnliche Armarium in Michelsdorf zurückzuführen.
S. 115 Zeile 1 von unten ist hinter dem Wort: Klein-Schelken einzufügen: Abtsdorf im Schelker Bezirk.
S. 112 Zeile 7 von unten ist hinter dem Wort: Kronstädter einzusetzen: die Franziskanerkirche in Mediasch.
S. 174 und 175. Die Ausführungen über das translucide Email auf geschnittenem Silbergrunde sind dahin richtig zu stellen, daß sich diese Technik nur an dem Heltauer Reliquienkreuz vorfindet. Die übrigen Kelche, die hier genannt werden, weisen nur das sogenannte eingebettete oder das Grubenemail auf.
S. 177 Zeile 5 von oben ist: Bistritz zu streichen und dafür: Meschen, Lechnitz einzustellen.
S. 180 Zeile 1 ist der Satz: Ein ähnliches Stück usw. zu streichen.
S. 211 Zeile 6 von unten ist hinter dem Wort: Abtsdorf zu ergänzen: (Schelker Bezirk).
S. 223 Zeile 1 von oben statt: geziert lies: verziert.
S. 239 Zeile 9 von oben statt: Girlsau lies: Girelsau.
S. 300 Zeile 3 von oben statt: Falzinettlein lies: Fazinettlein.
S. 301 Zeile 4 von oben statt: Martergebuch lies: Matergebuch.

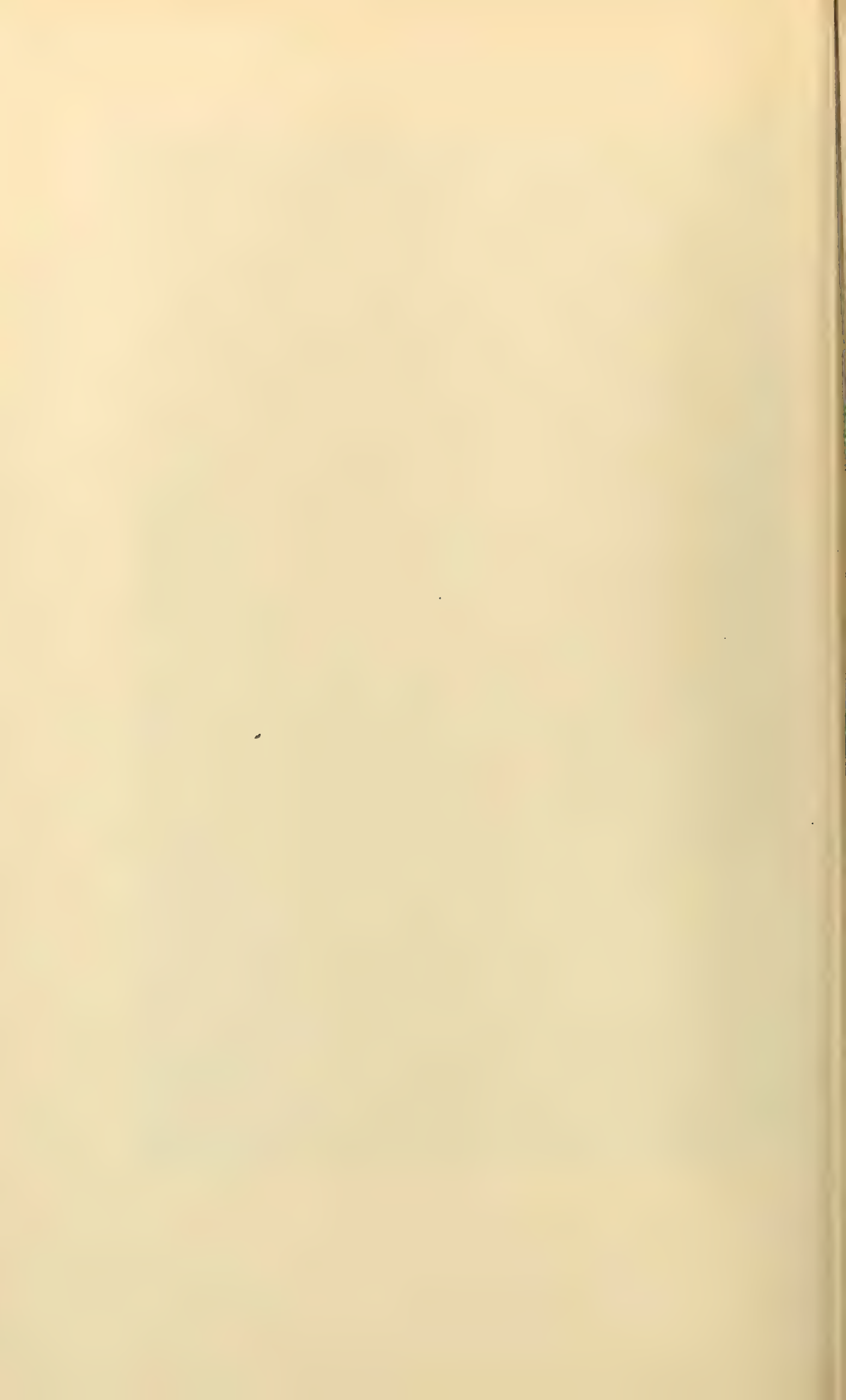


TAFELN



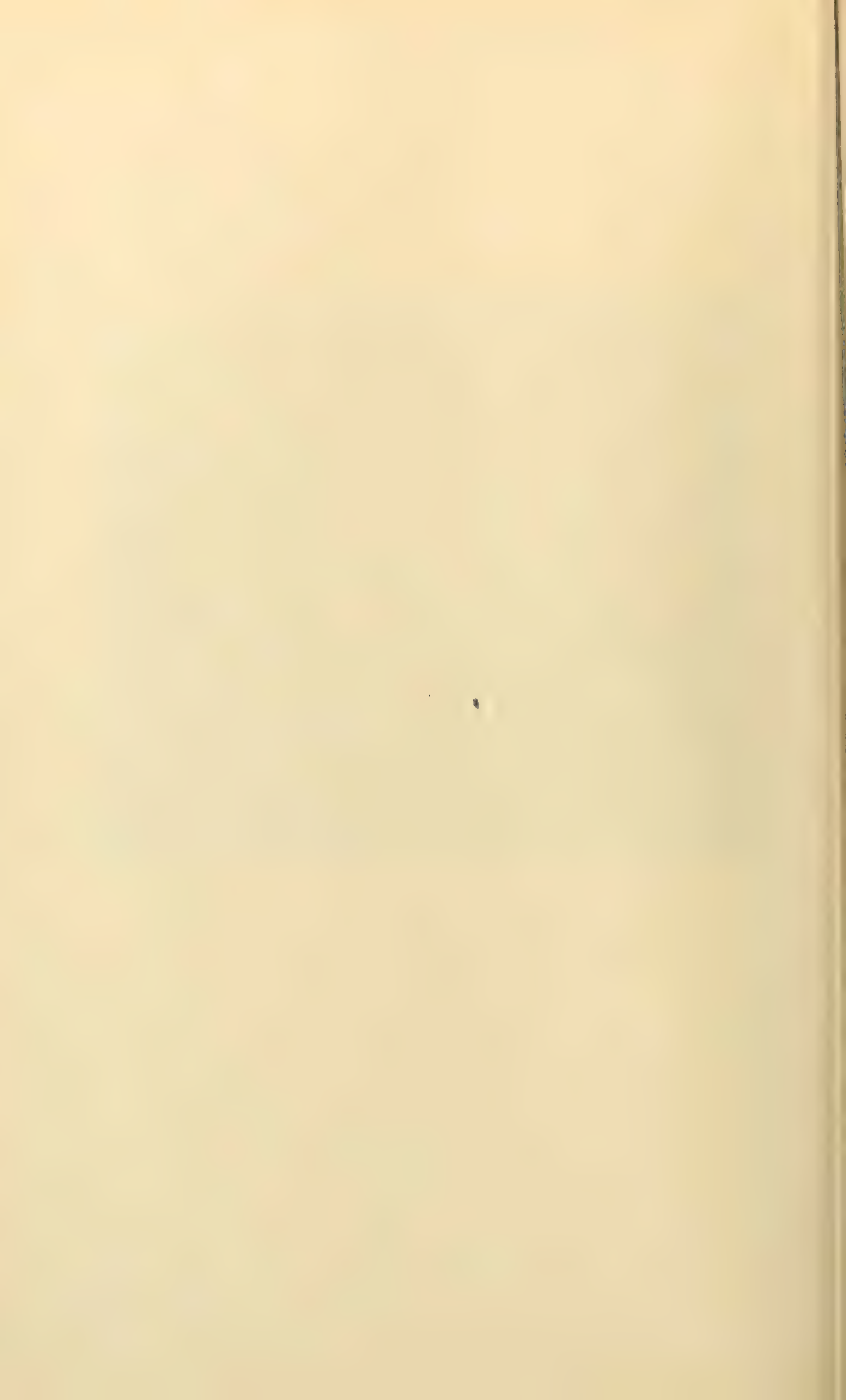


Die Dornenkrönung und Geißelung Christi.
Wandgemälde in der Malmkroger Kirche.



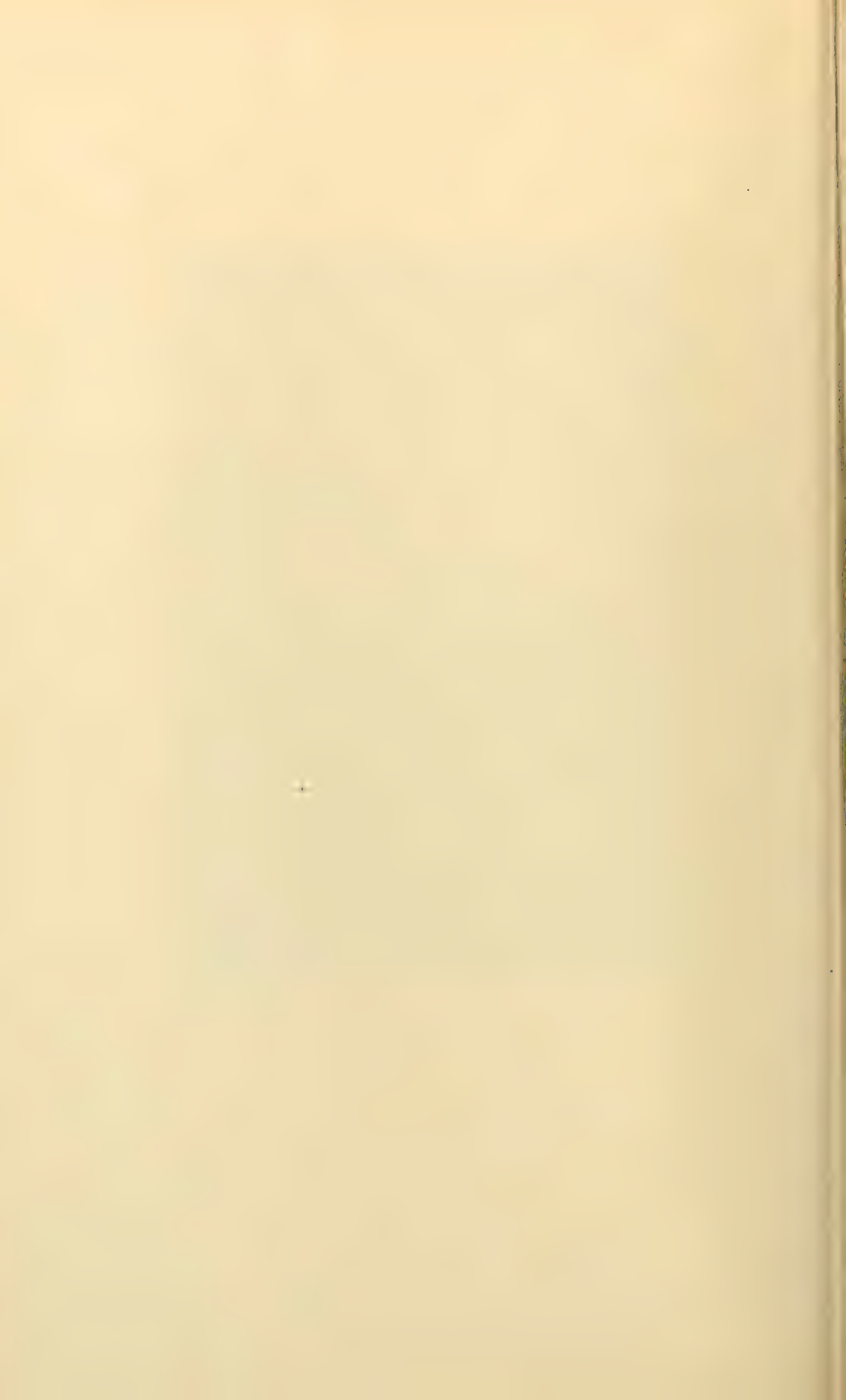


Das Bild der Stifter.
Wandgemälde in der Malmkroger Kirche.





Thronende Madonna.
Mitteltafel des Malmkroger Altars.



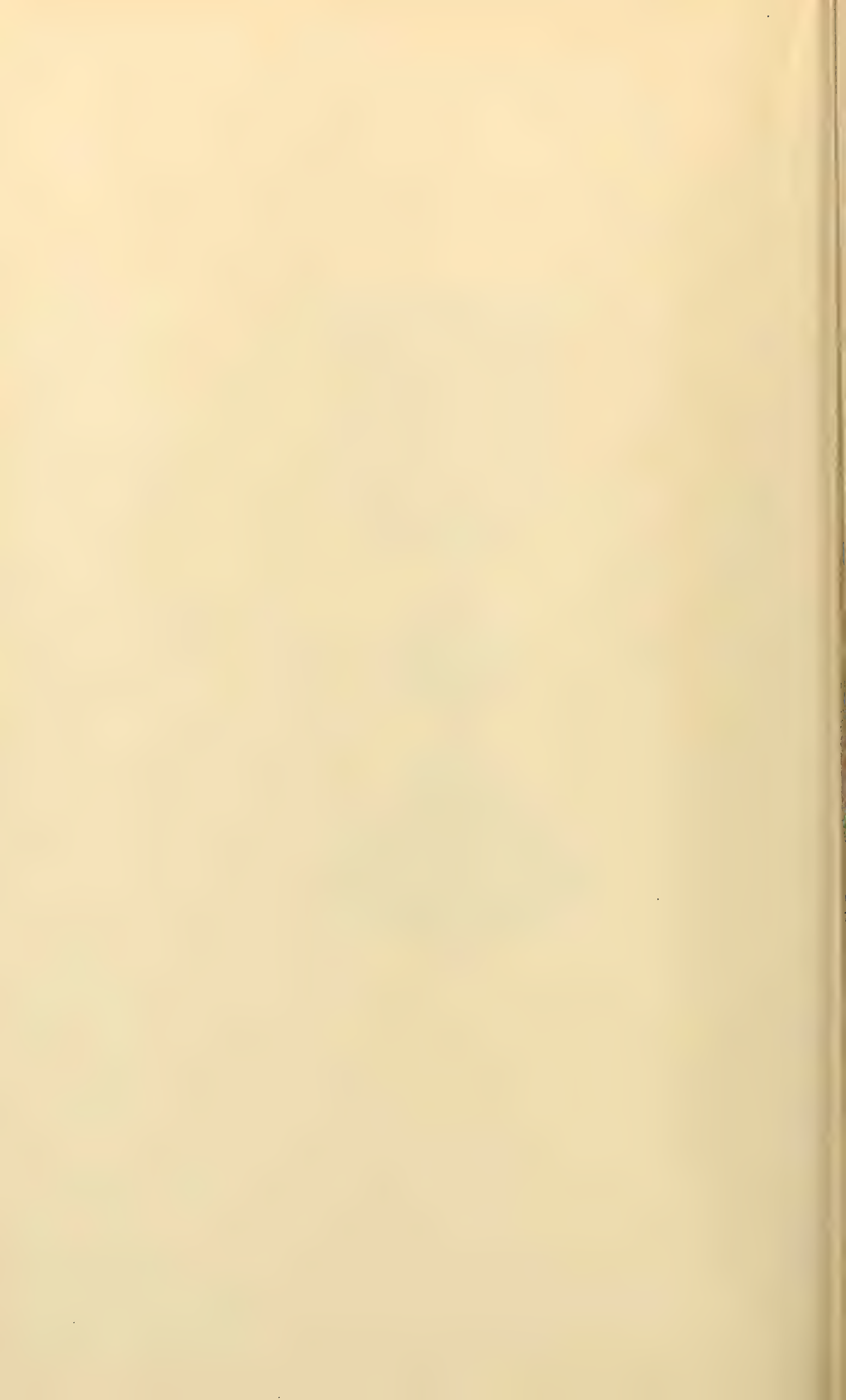


Die Verkündigung und Beschneidung Christi.
Flügelgemälde des Malmkroger Altars.





Der Malmkroger Abendmahlskelch.



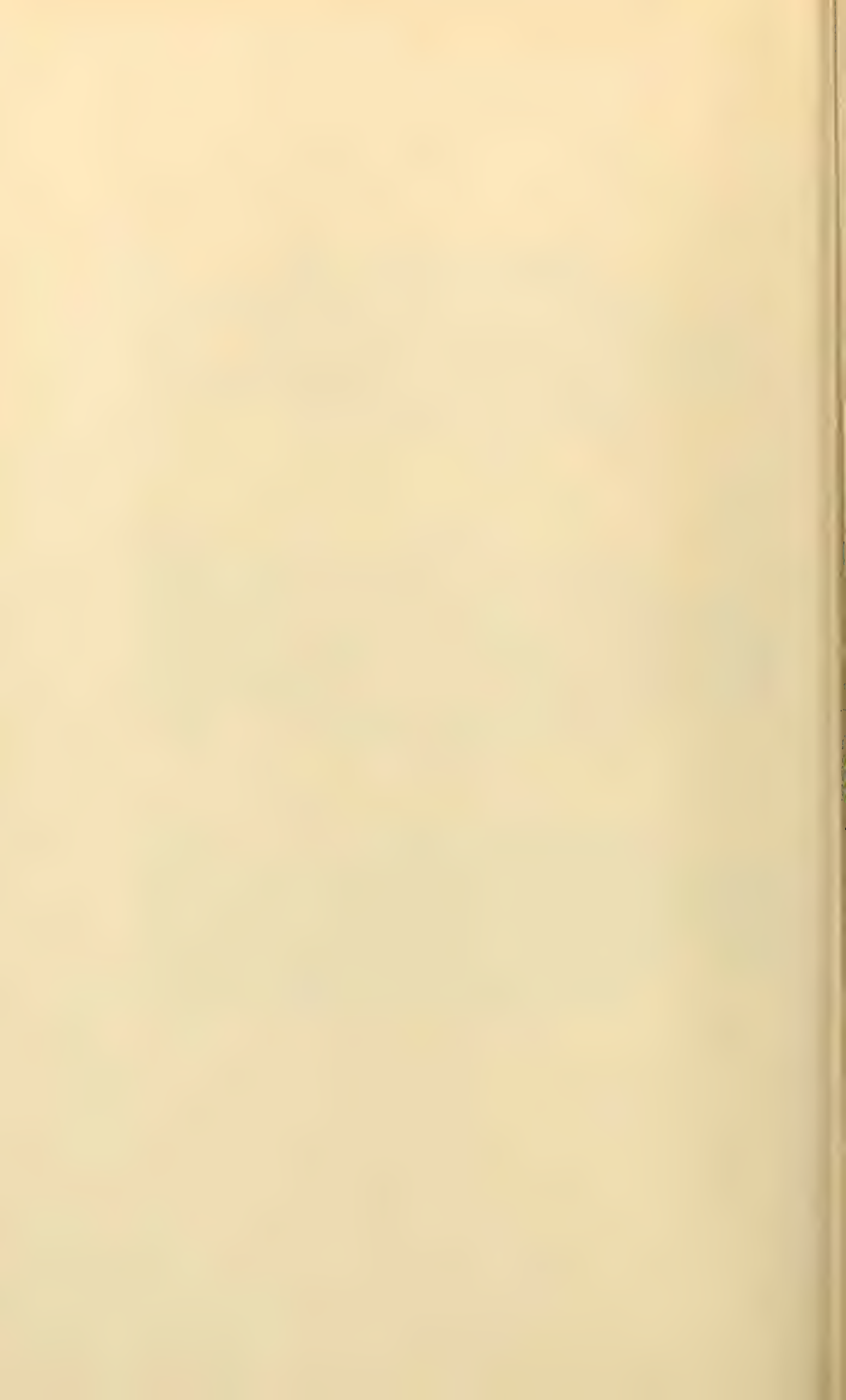


Die Madonna des Sommerburger Altars.
(Siebenbürgisches Nationalmuseum in Klausenburg.)



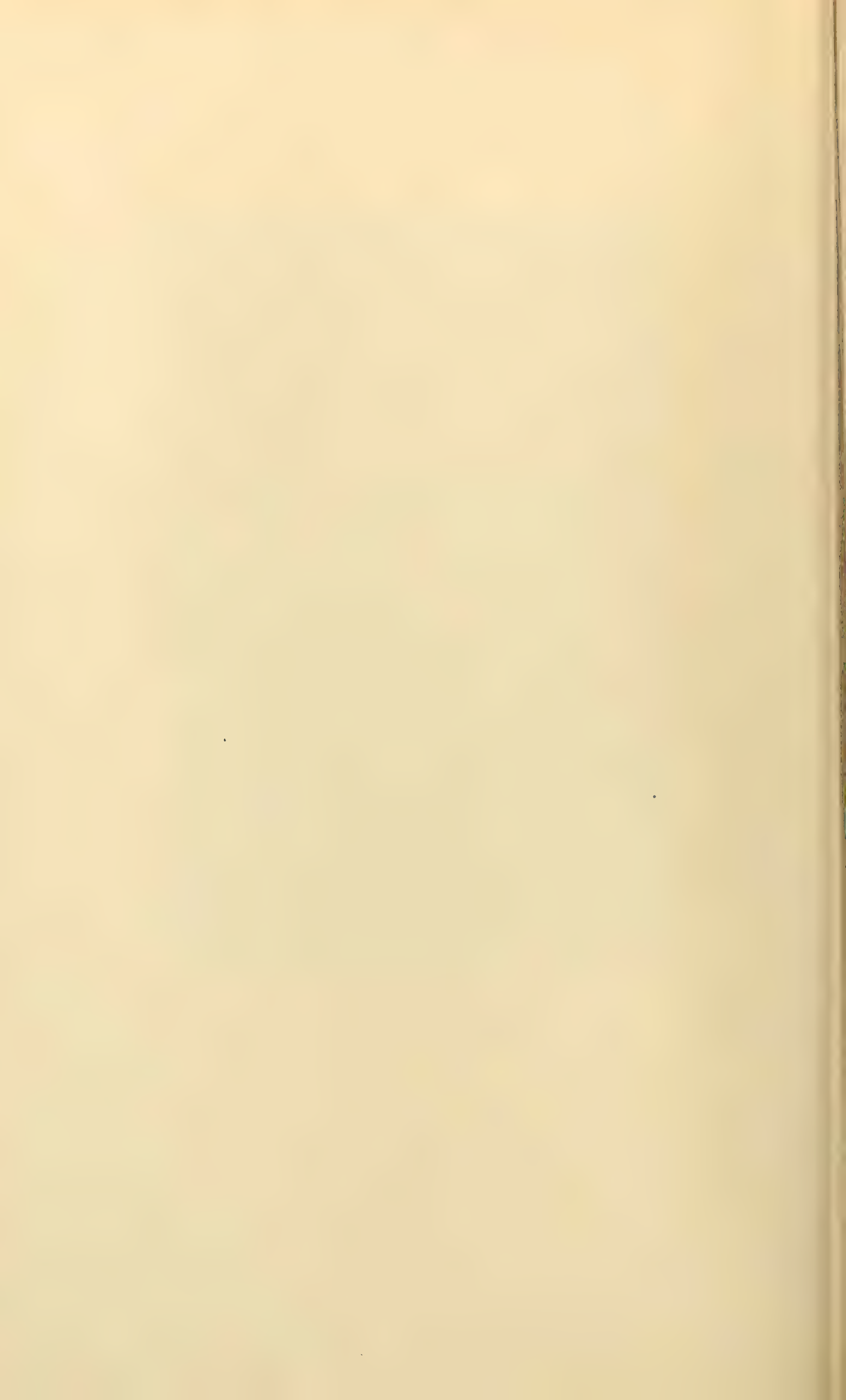


Heiligenstatuen des Sommerburger Altars.
(Siebenbürgisches Nationalmuseum in Klausenburg.)





Die Geburt Christi.
Flügelgemälde des Sommerburger Altars.
(Siebenbürgisches Nationalmuseum in Klausenburg.)

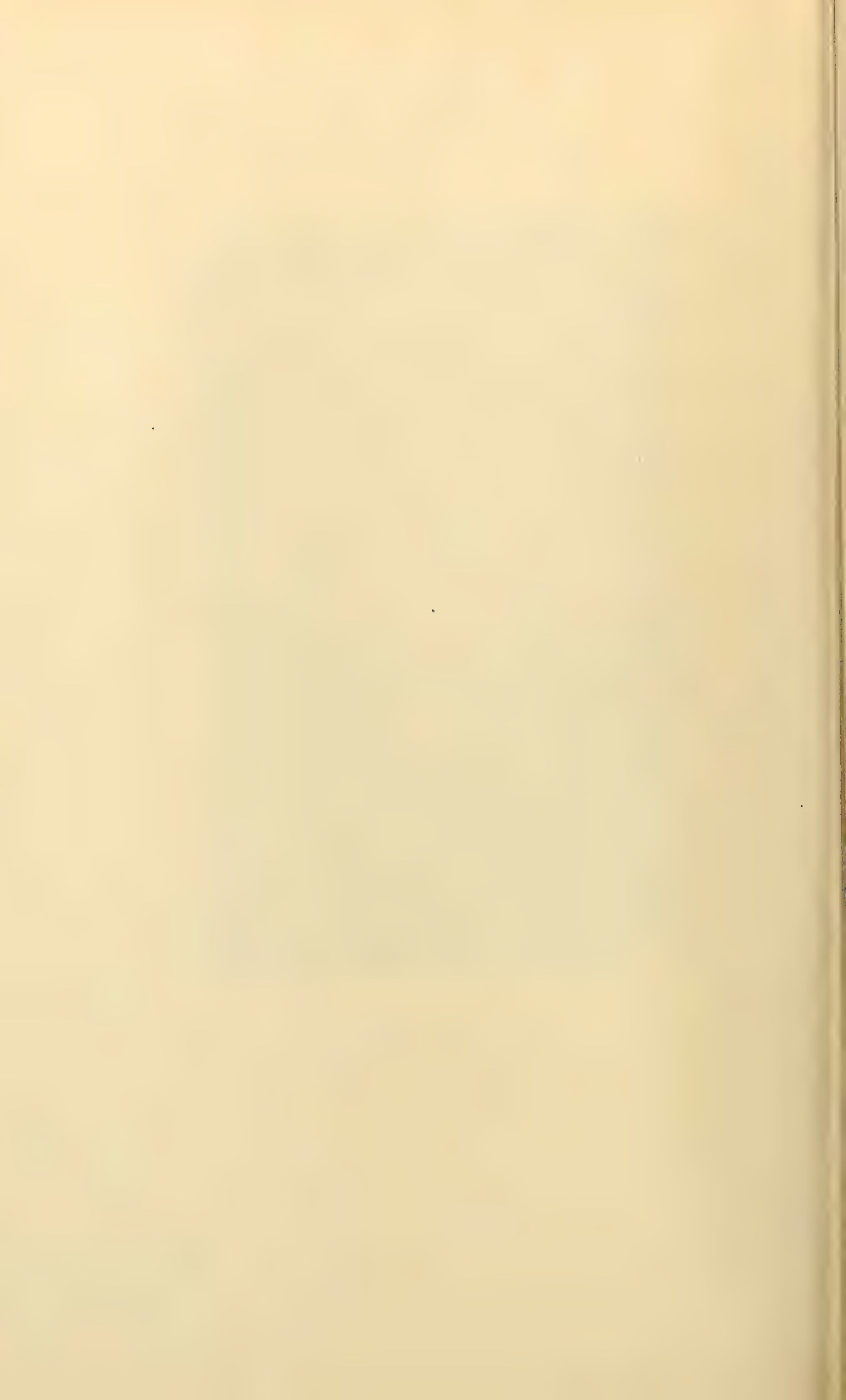


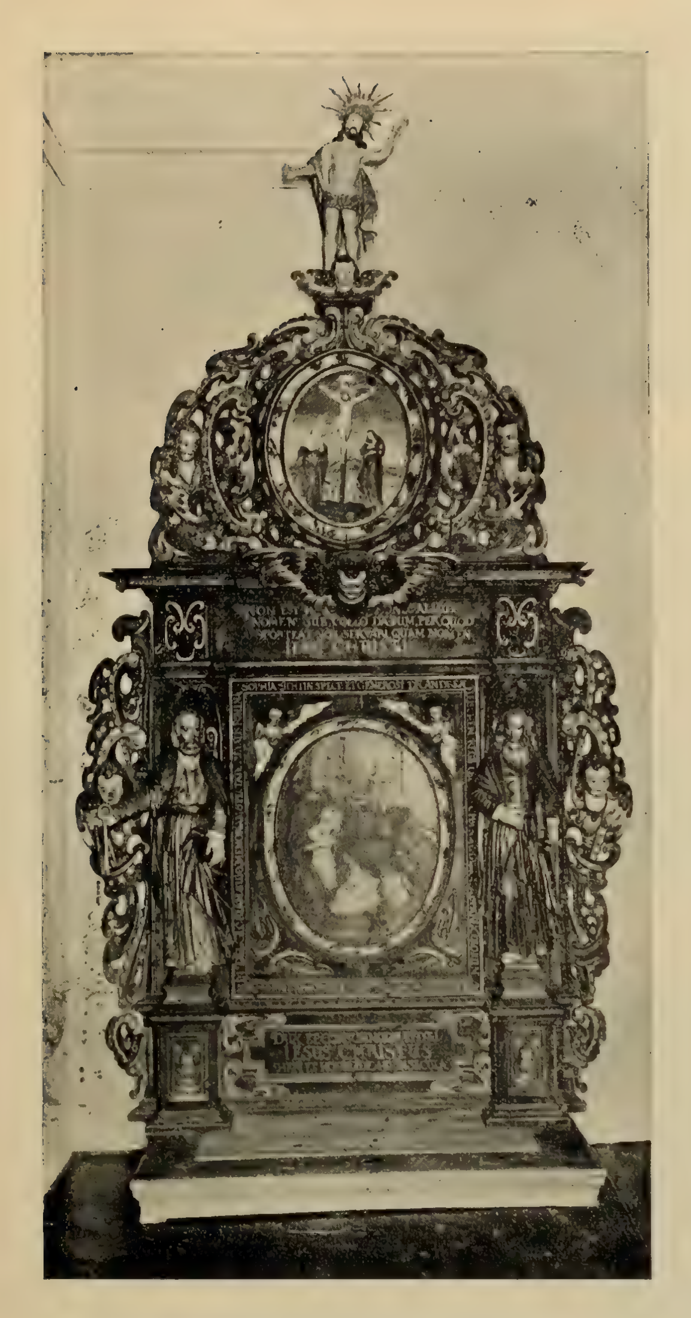


Die Kreuzigung.

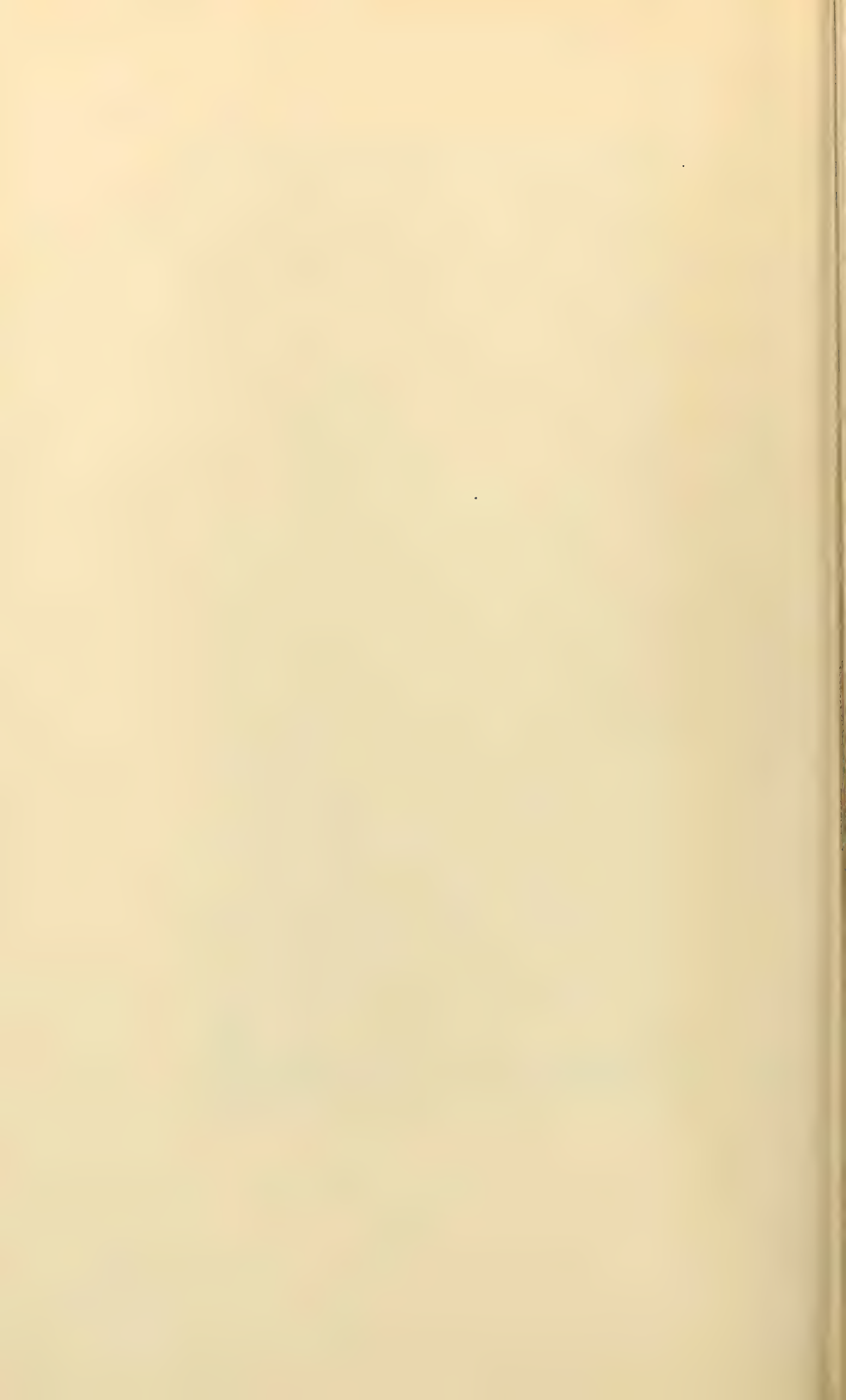
Flügelgemälde des Sommerburger Altars.

(Siebenbürgisches Nationalmuseum in Klausenburg.)





Der Hammersdorfer Altar.
(Siebenbürgisches Nationalmuseum in Klausenburg.)





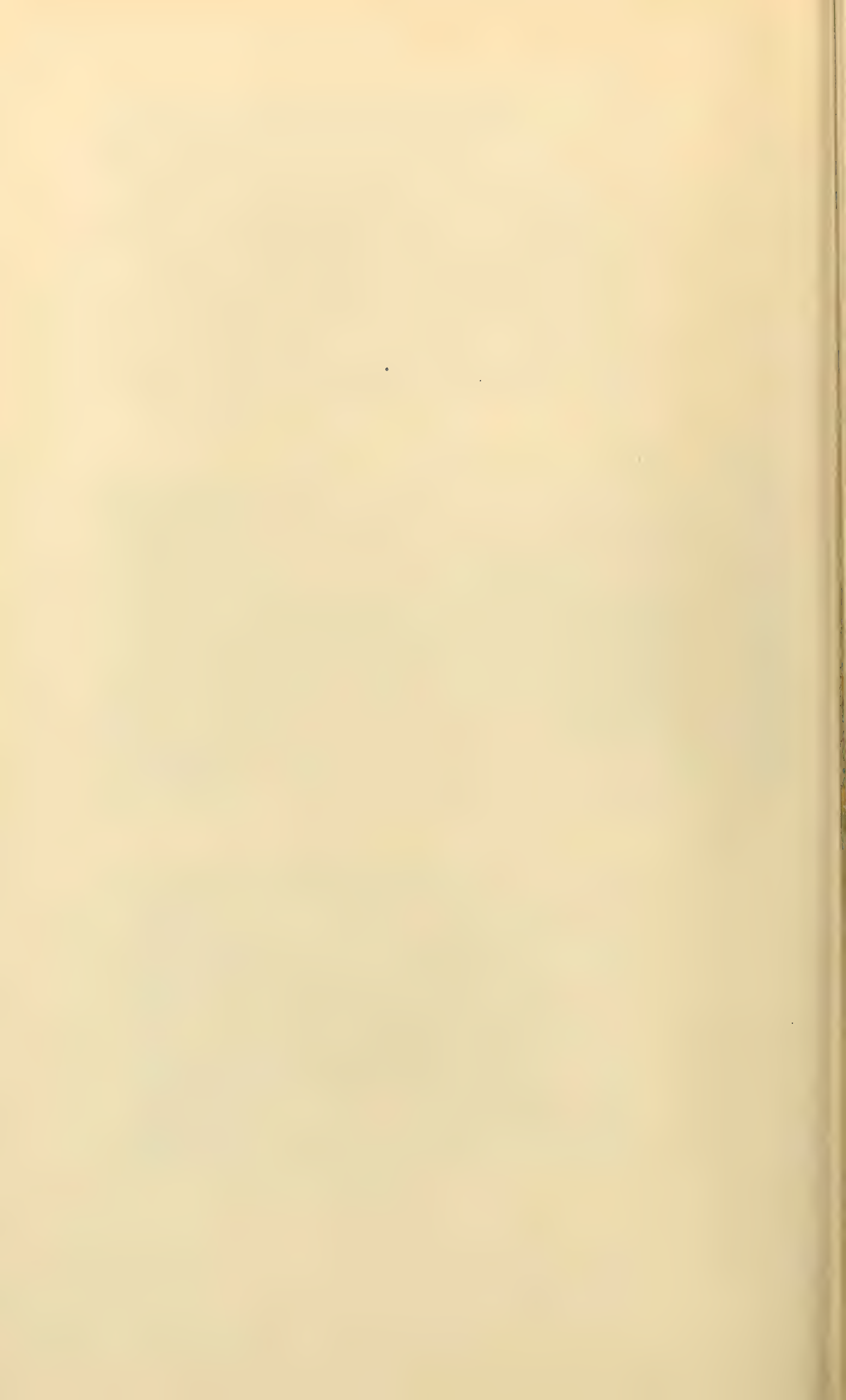
1) Das Mediascher Taufbecken.



2) Das Denndorfer Taufbecken.



3) Das Klein Schelkener Taufbecken.





1) Das Schaaser Taufbecken.



2) Das Hermannstädter Taufbecken.



3) Das Alzener Taufbecken.



Taf. XIII.



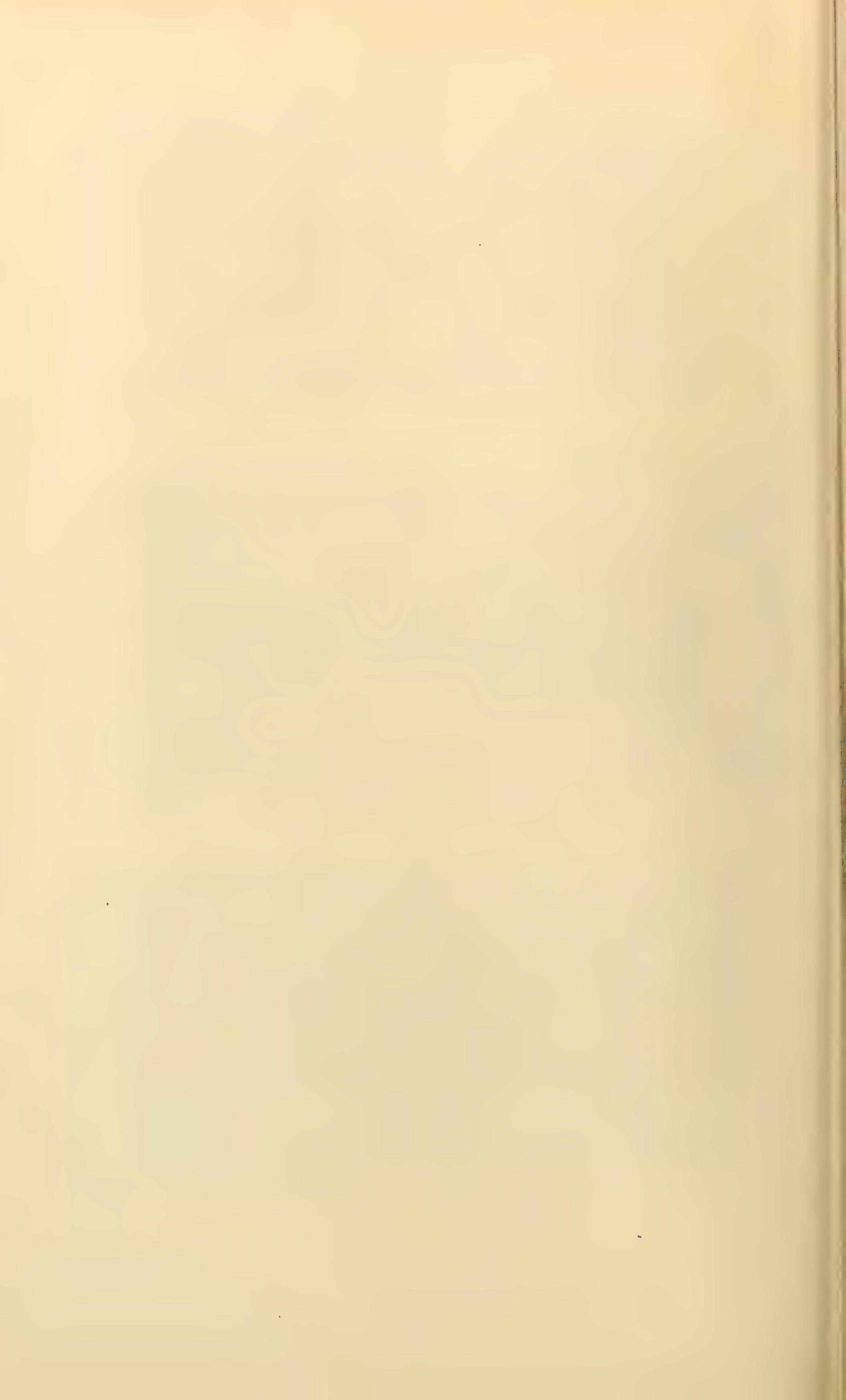
1) Das Schäßburger Taufbecken.



2) Das Henndorfer Taufbecken.



3) Das Kronstädter Taufbecken.



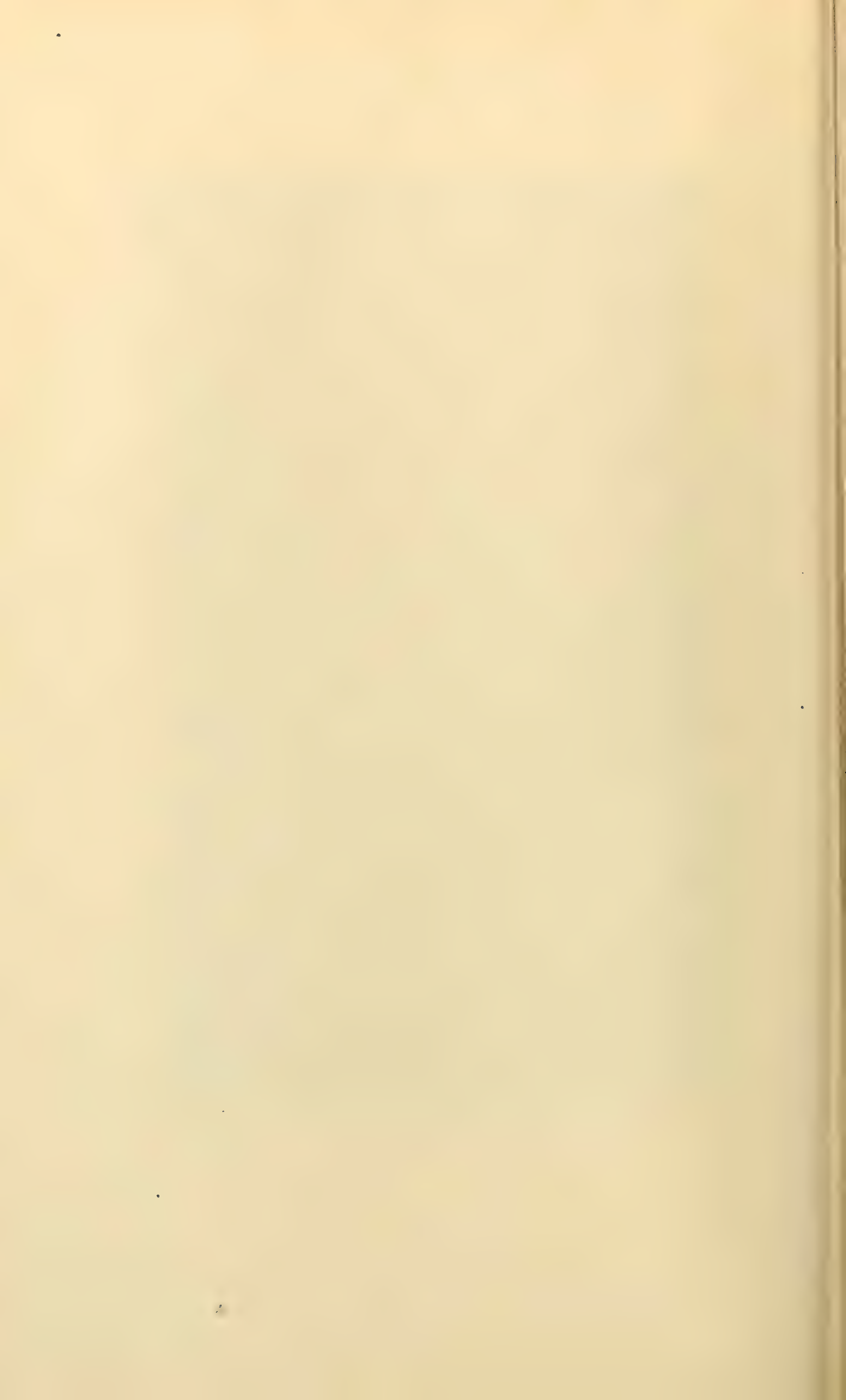


Reliefs auf den Taufbecken in Hermannstadt, Schäßburg und Mediasch.





Reliefs auf den Taufbecken in Hermannstadt und Schäßburg.





Reliefs auf dem Hermannstädter Taufbecken.





Reliefs auf den Taufbecken in Hermannstadt und Schäßburg.

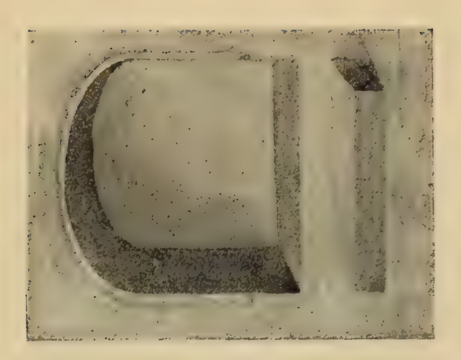


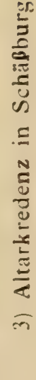


1) Altarkredenz in Hammersdorf.



2) Altarkredenz in Klein-Scheuern.



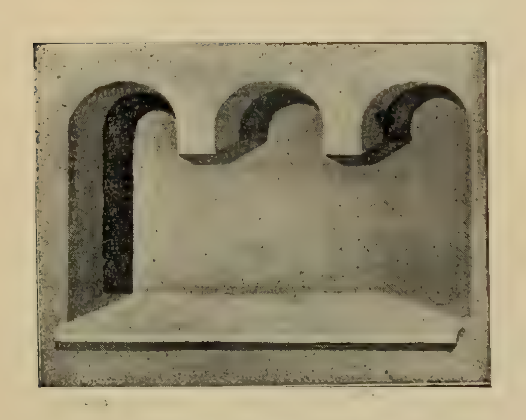


3) Altarkredenz in Schäßburg.



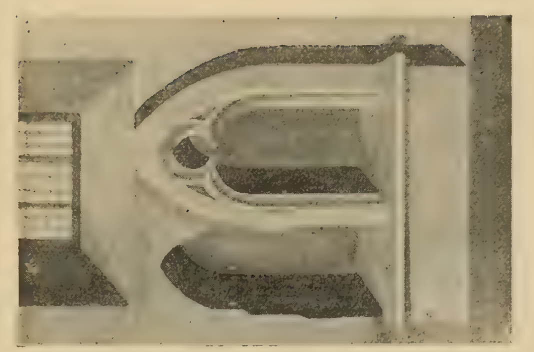


1) Altarkredenz in Fāgendorf.

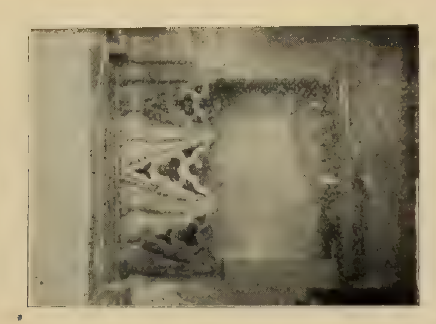


2) Altarkredenz in Schaal.

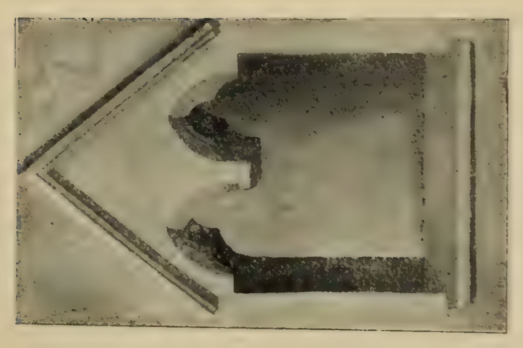




3) Altarkredenz in Agnetheln.



2) Altarkredenz in Hermannstadt.



1) Altarkredenz in Durles.





1) Altarkredenz in Meschen.



2) Sakristeitüre in Meschen.



3) Altarkredenz in Hetzeldorf.



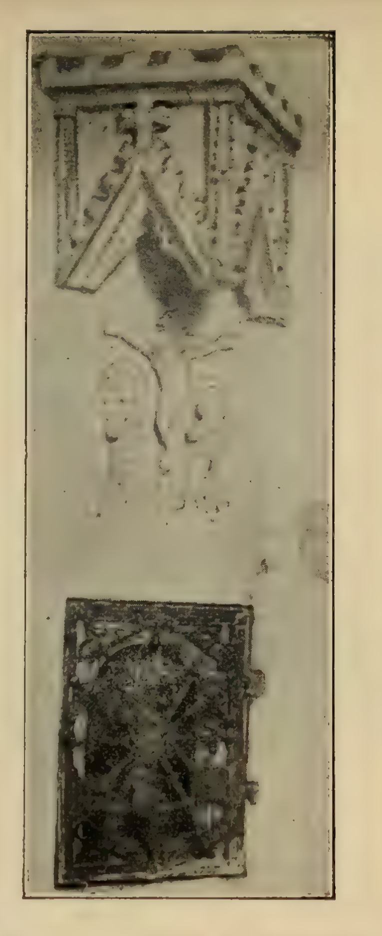


Die Altarkredenz in Kirtsch.





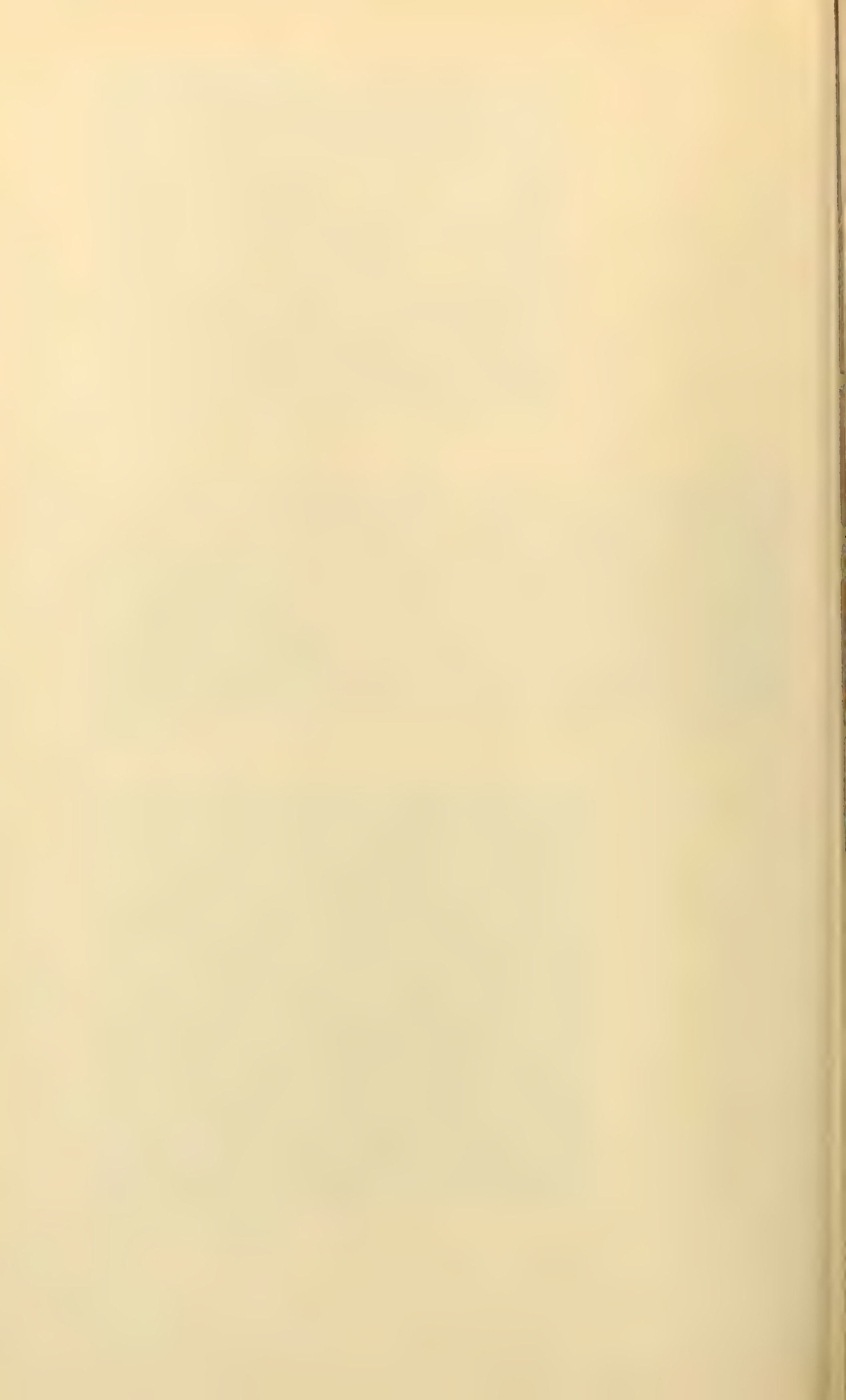
1) Kanzel in Hermannstadt.

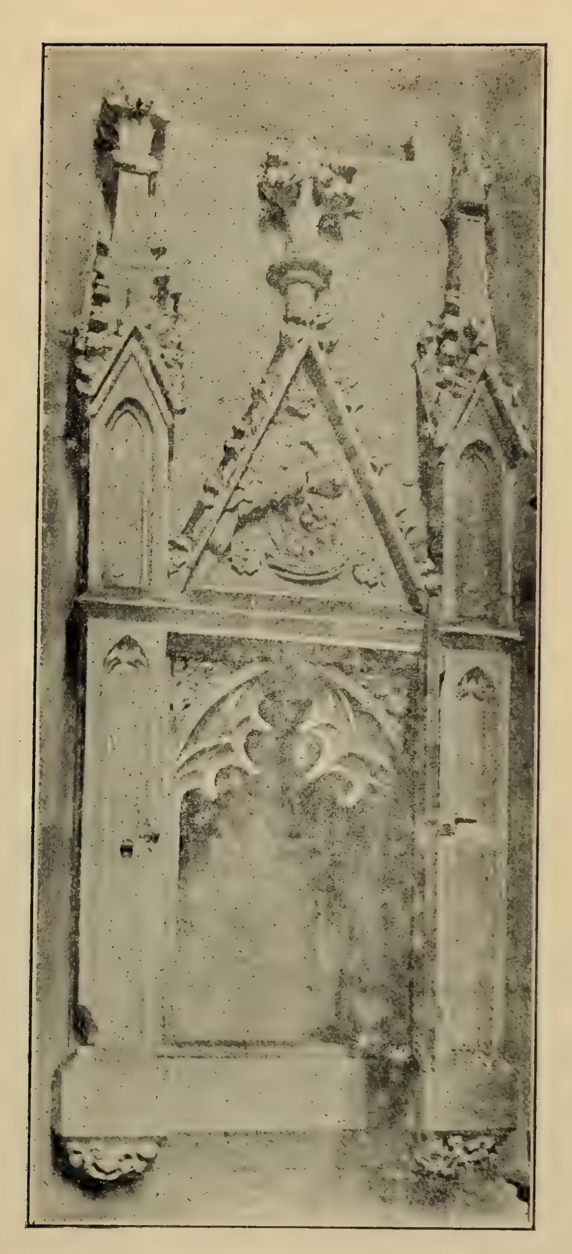


2) Sakramentsnische in Malmkrog.



3) Pfeilerbaldachin in Mühlbach.





Sakramentsnische in Reichesdorf.





Sakramentsnische in Baaßen.





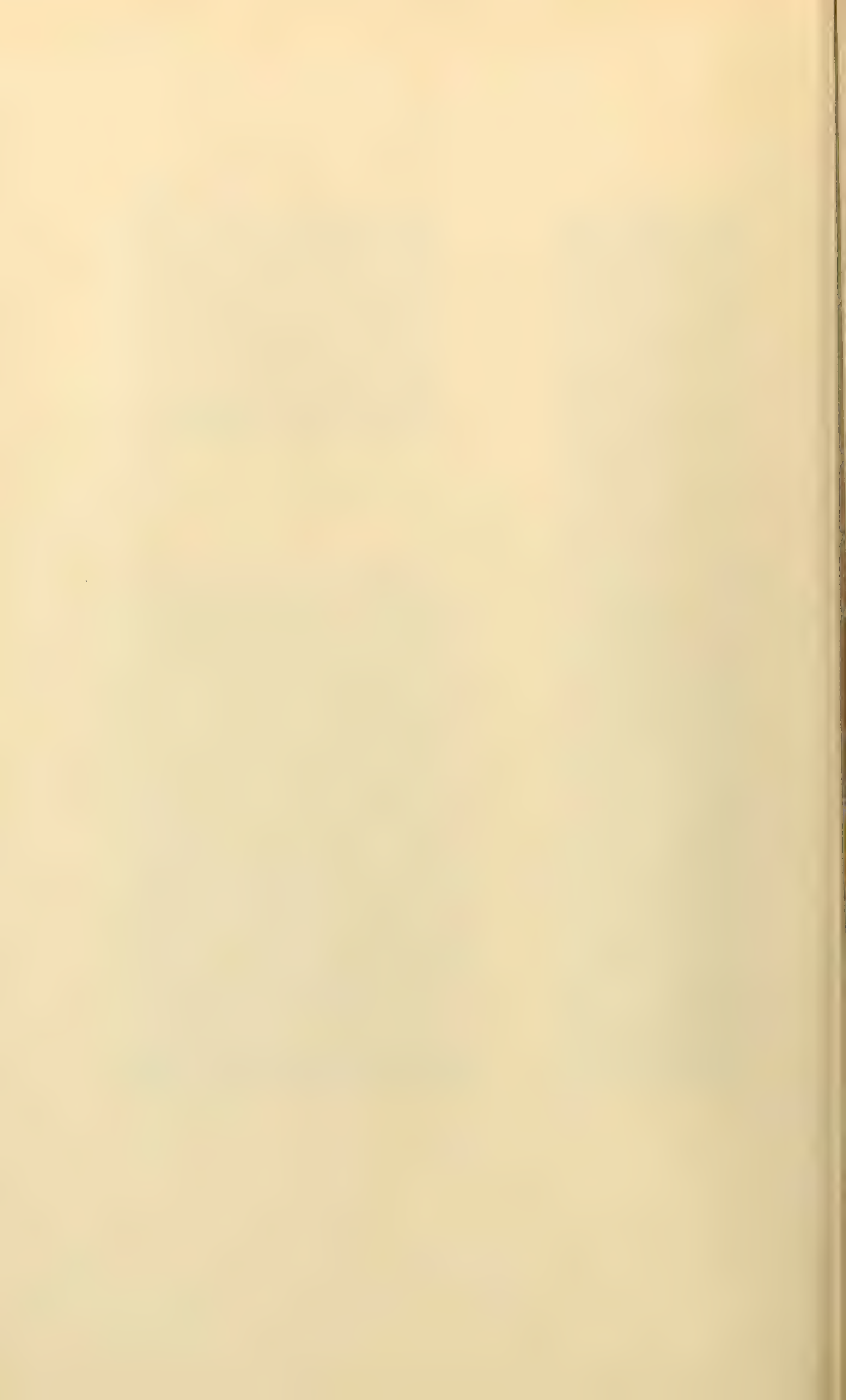
2) Kanzelbaldachin in Hermannstadt.



1) Sakramentshäuschen in Mühlbach.



3) Sakramentsnische in Wurmloch.





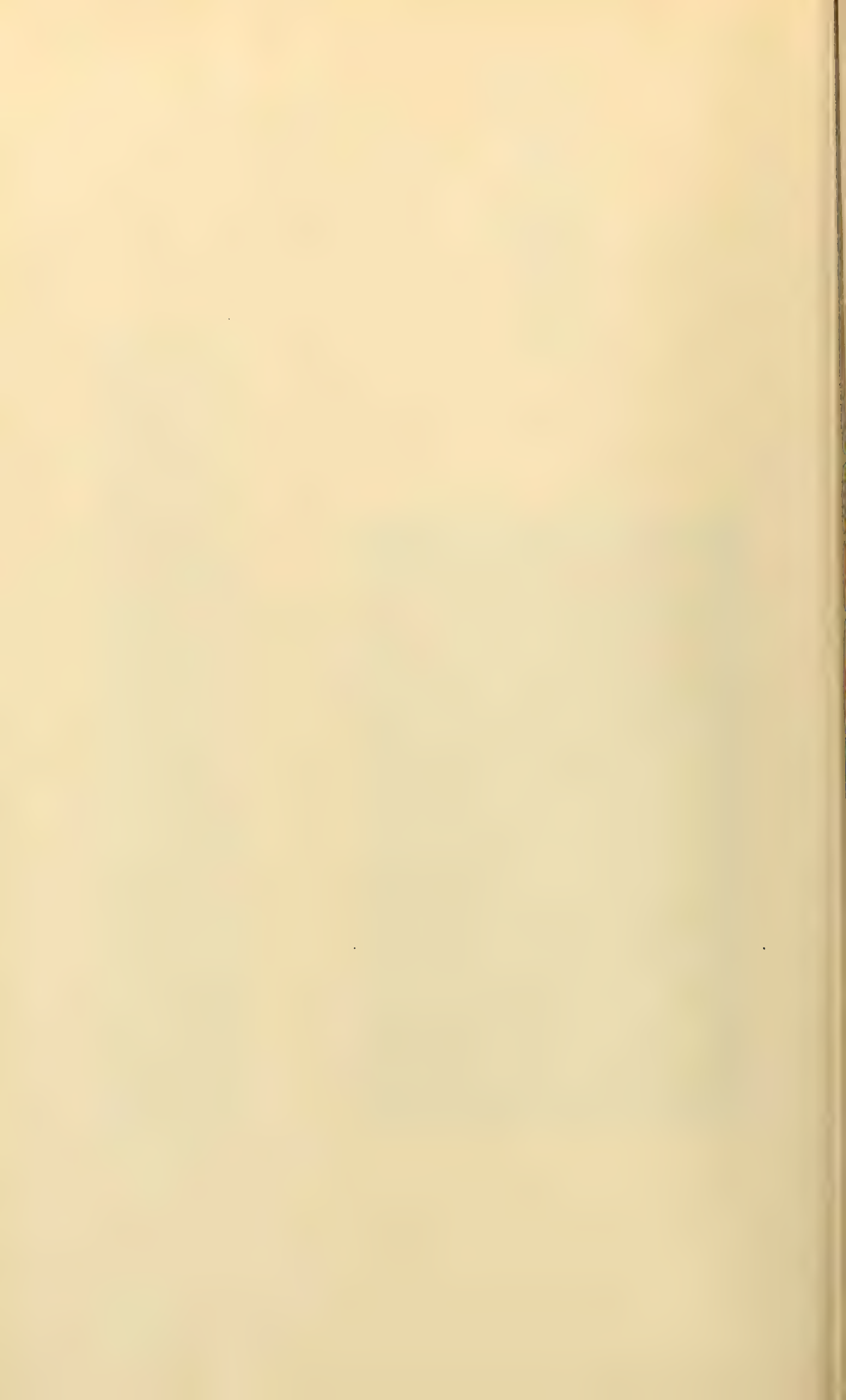
1) Sakramentsnische in Baaßen.



2) Sakramentsnische in Groß-Schenk.



3) Sakramentshäuschen in Meschen.

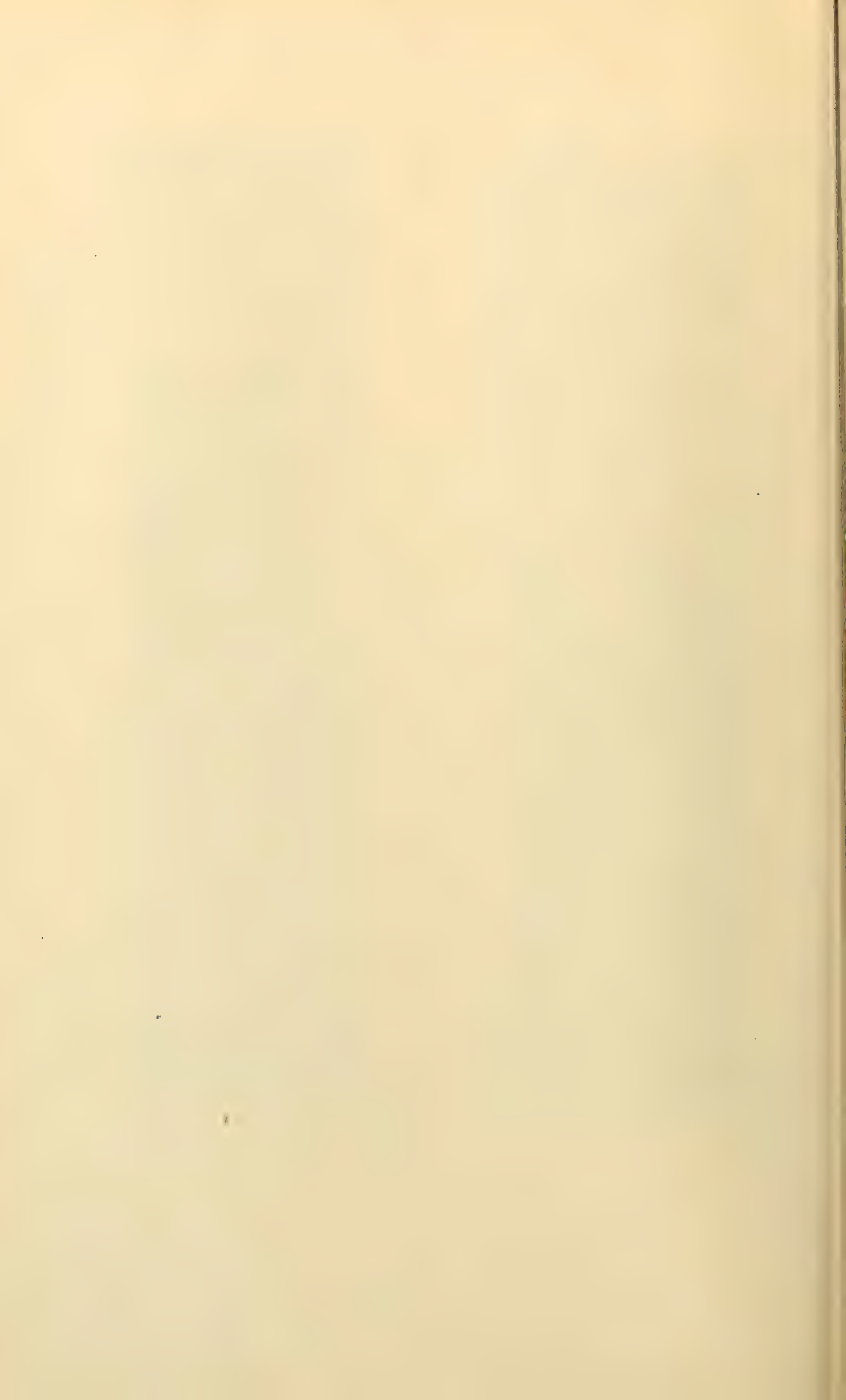




1) Sakramentshäuschen in Bonnesdorf.



2) Sakramentshäuschen in Schäßburg.





1) Südportal der ev. Bergkirche in Schäßburg.



2) Westportal der Burgkirche in Michelsberg.

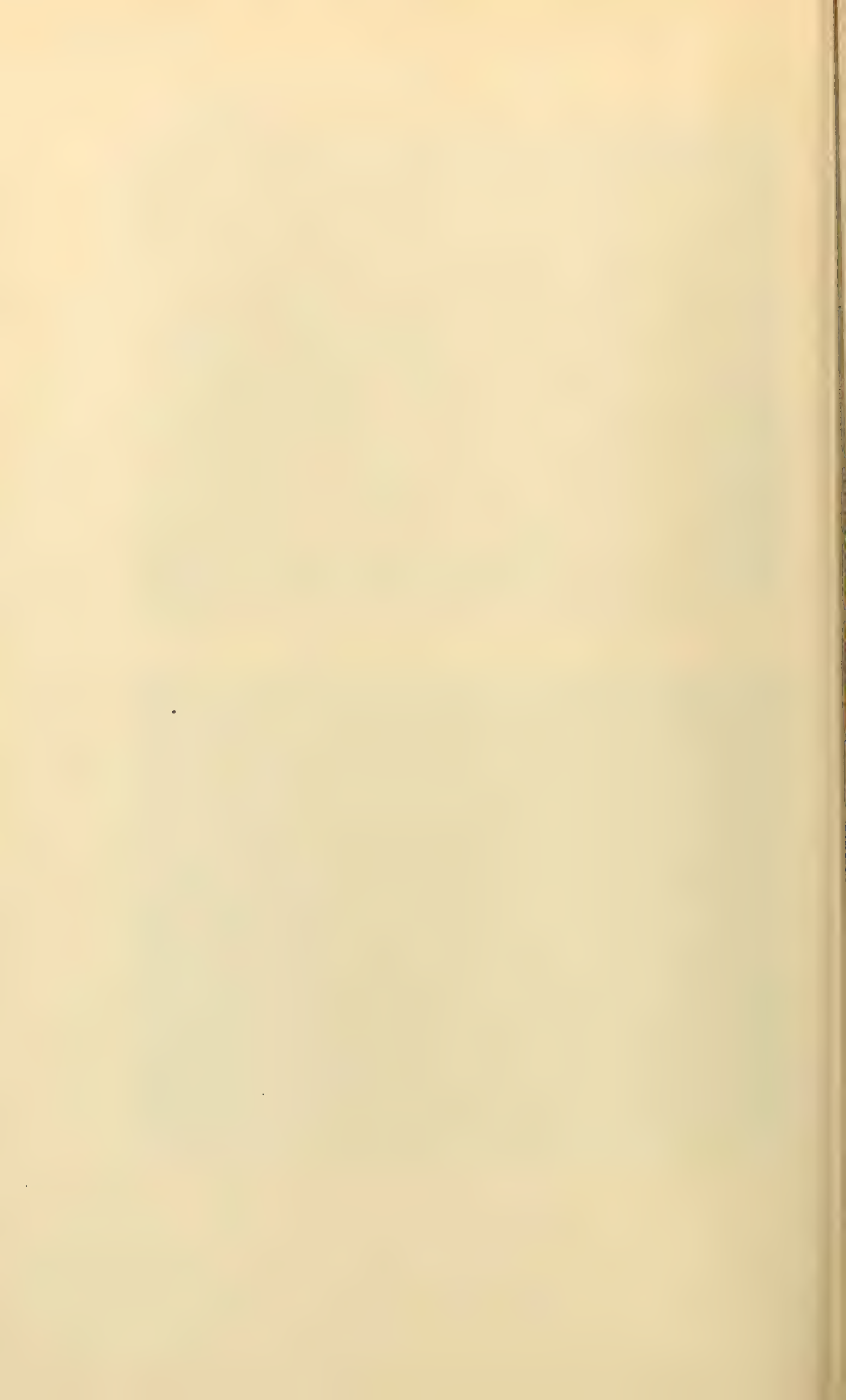




1) Westportal der ev. Kirche in Freck.



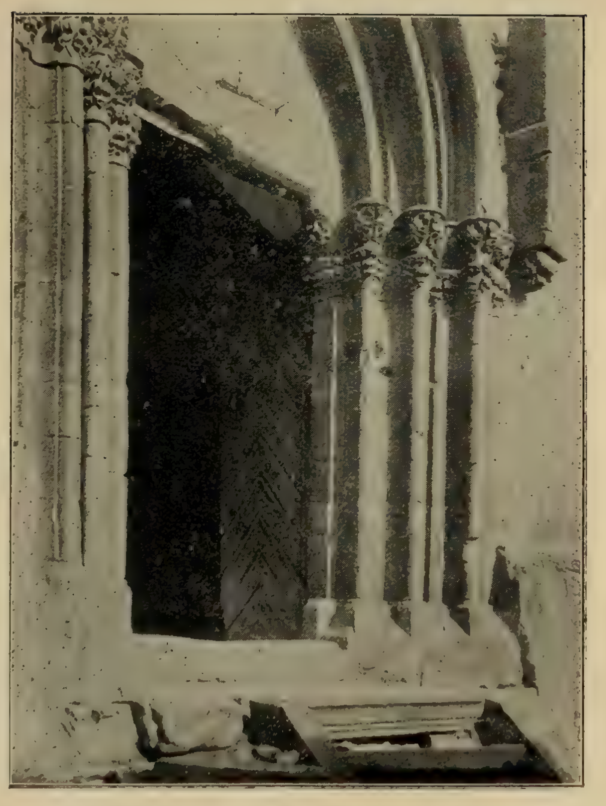
2) Westportal der ev. Kirche in Mühlbach.



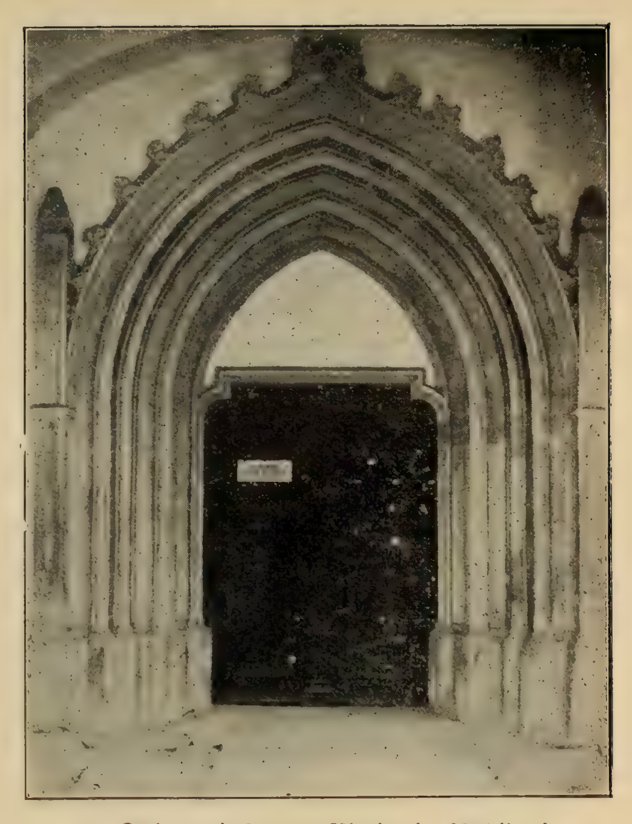


Turmportal der ev. Stadtpfarrkirche in Hermannstadt.

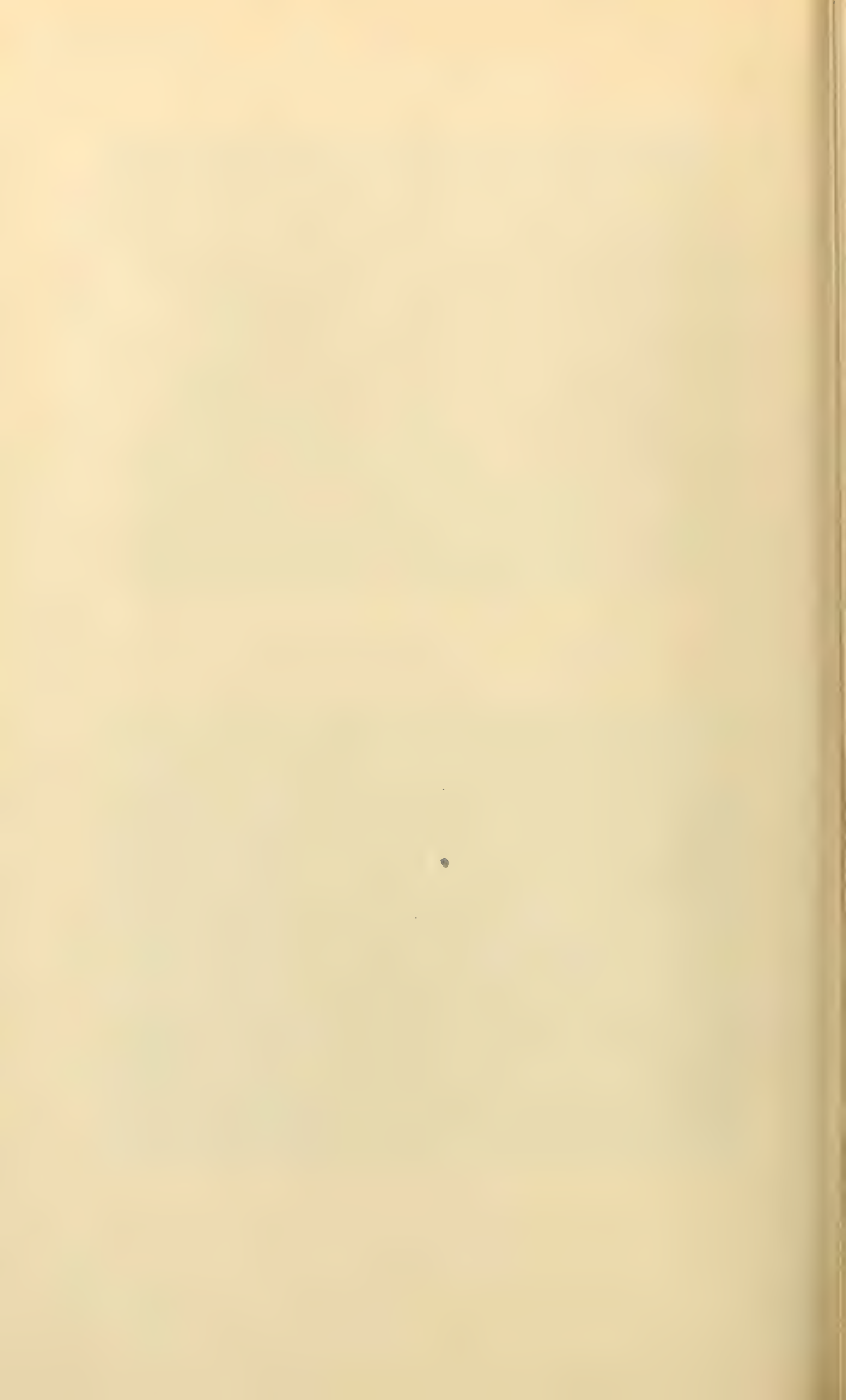




1) Westportal der ev. Kirche in Durles.



2) Südportal der ev. Kirche in Mühlbach.

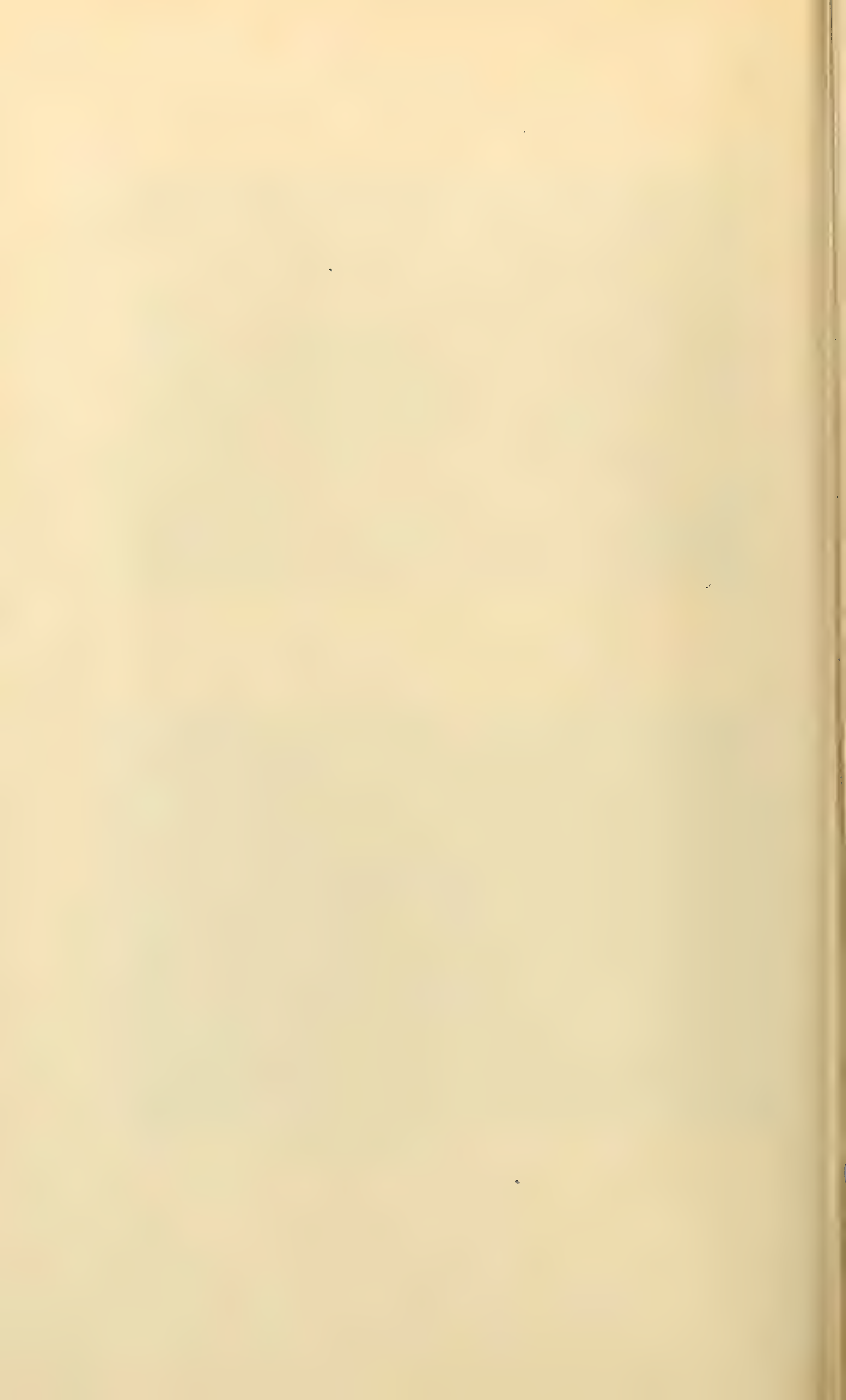


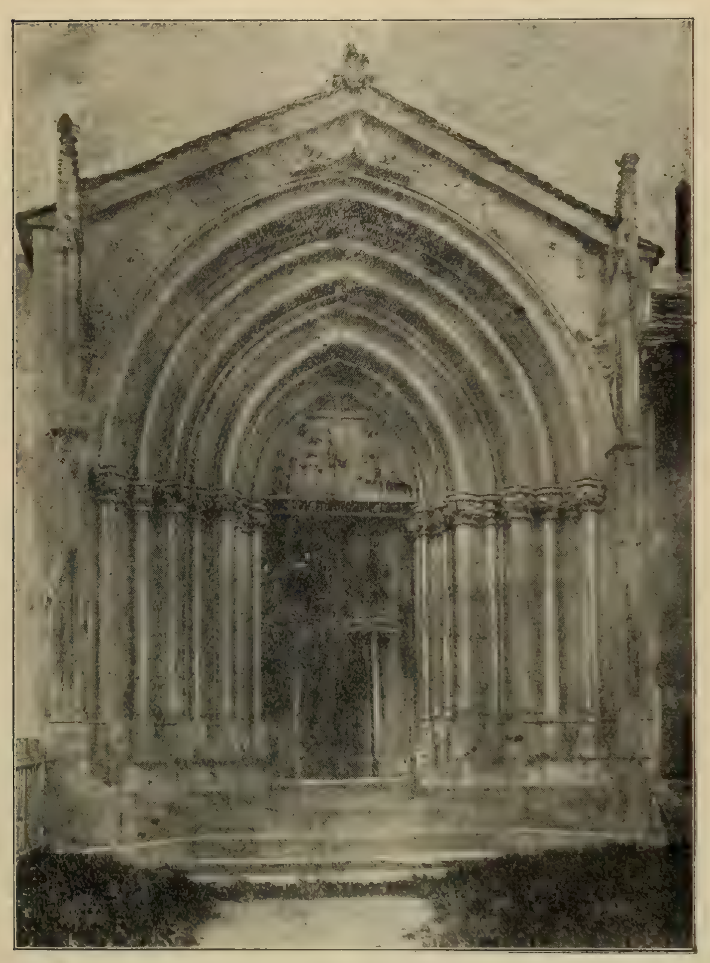


1) Westportal der ev. Kirche in Petersdorf bei Bistritz.



2) Portal des ev. Stadtpfarrhofes in Hermannstadt.





Westportal der ev. Kirche in Reichesdorf.

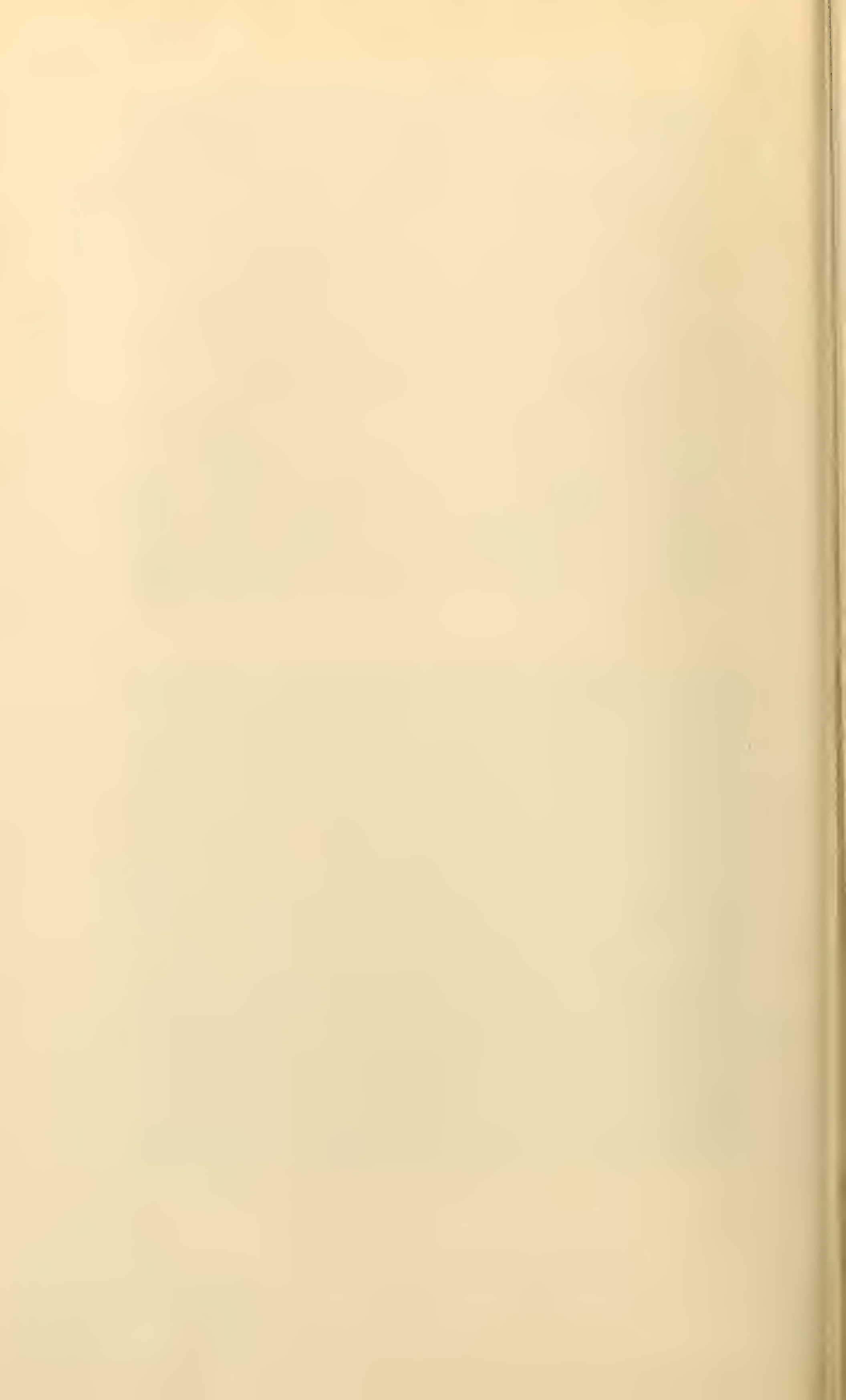




1) Westportal der ev. Kirche in Bogeschdorf.



2) Westportal der ev. Kirche in Hetzeldorf.



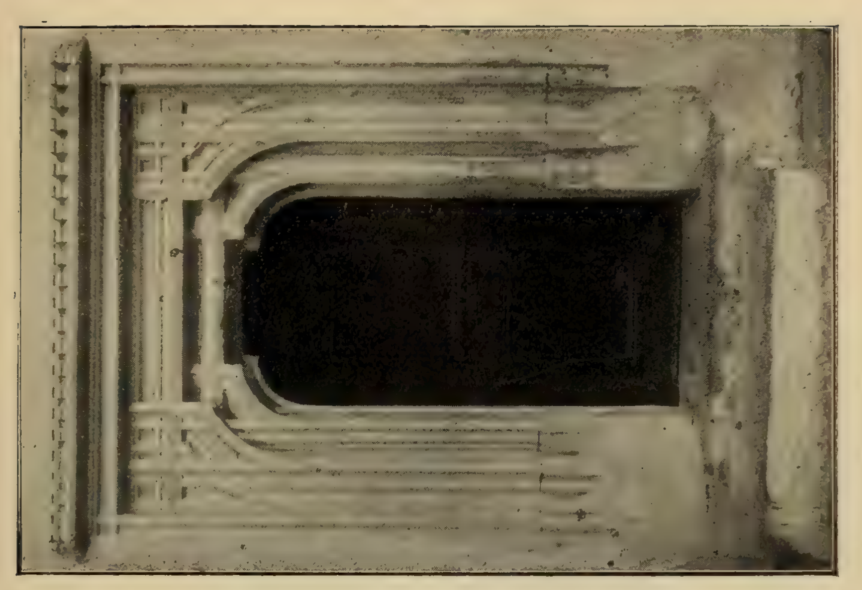


1) Westportal der ev. Kirche in Kirtsch.

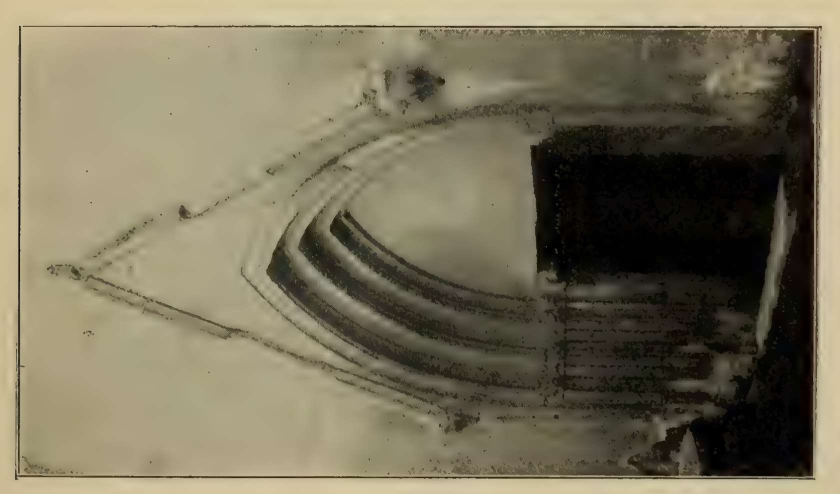


2) Südportal der ev. Kirche in Bogeschdorf.

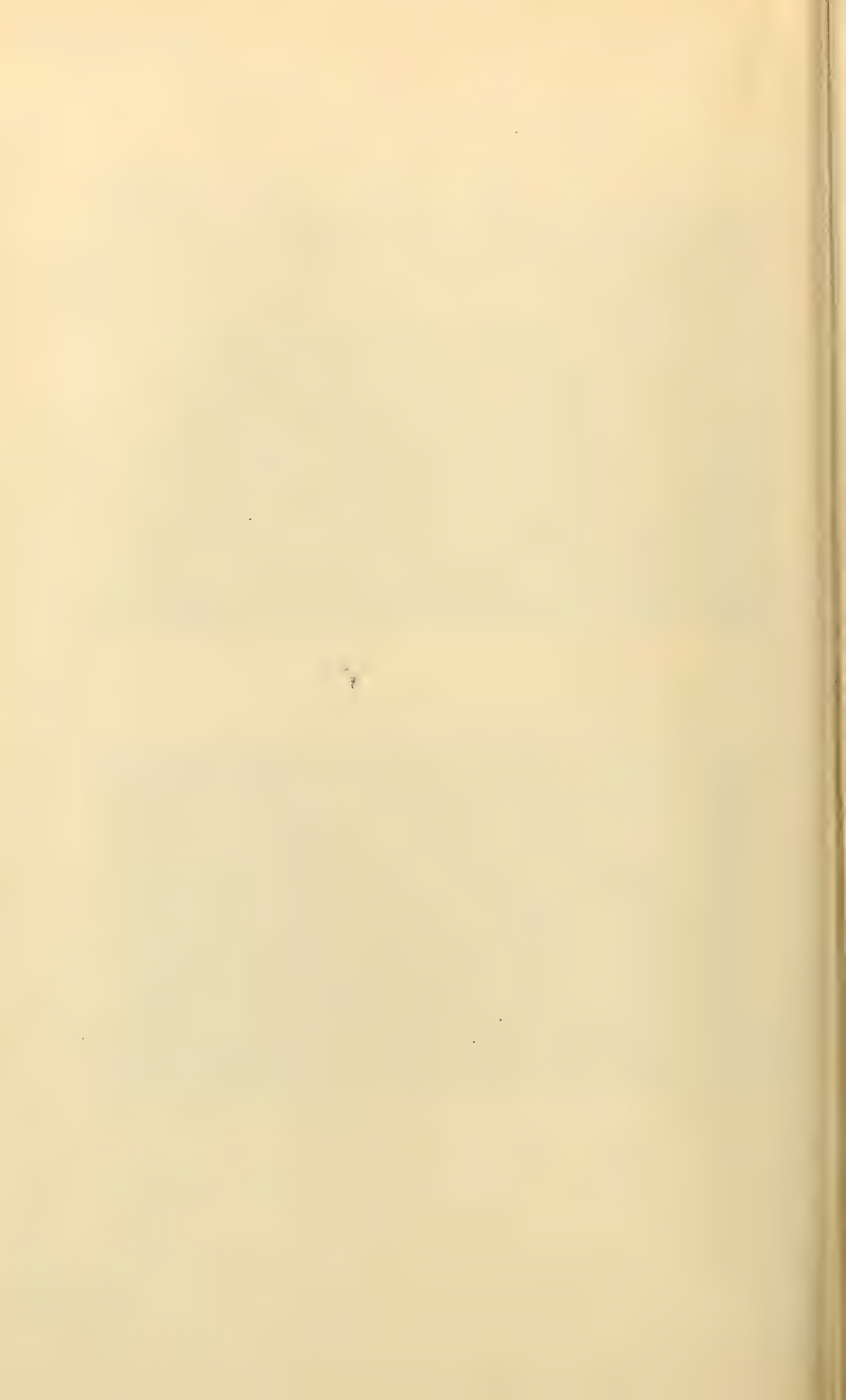




2) Sakristeitüre der ev. Kirche in Birthälm.



1) Westportal der ev. Kirche in Pretai.



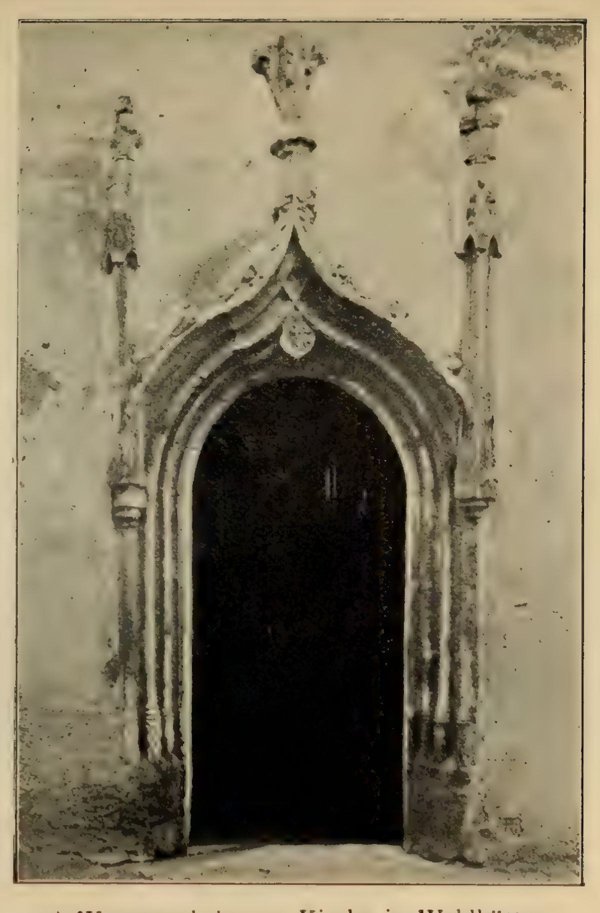


Westportal der ev. Kirche in Durles.

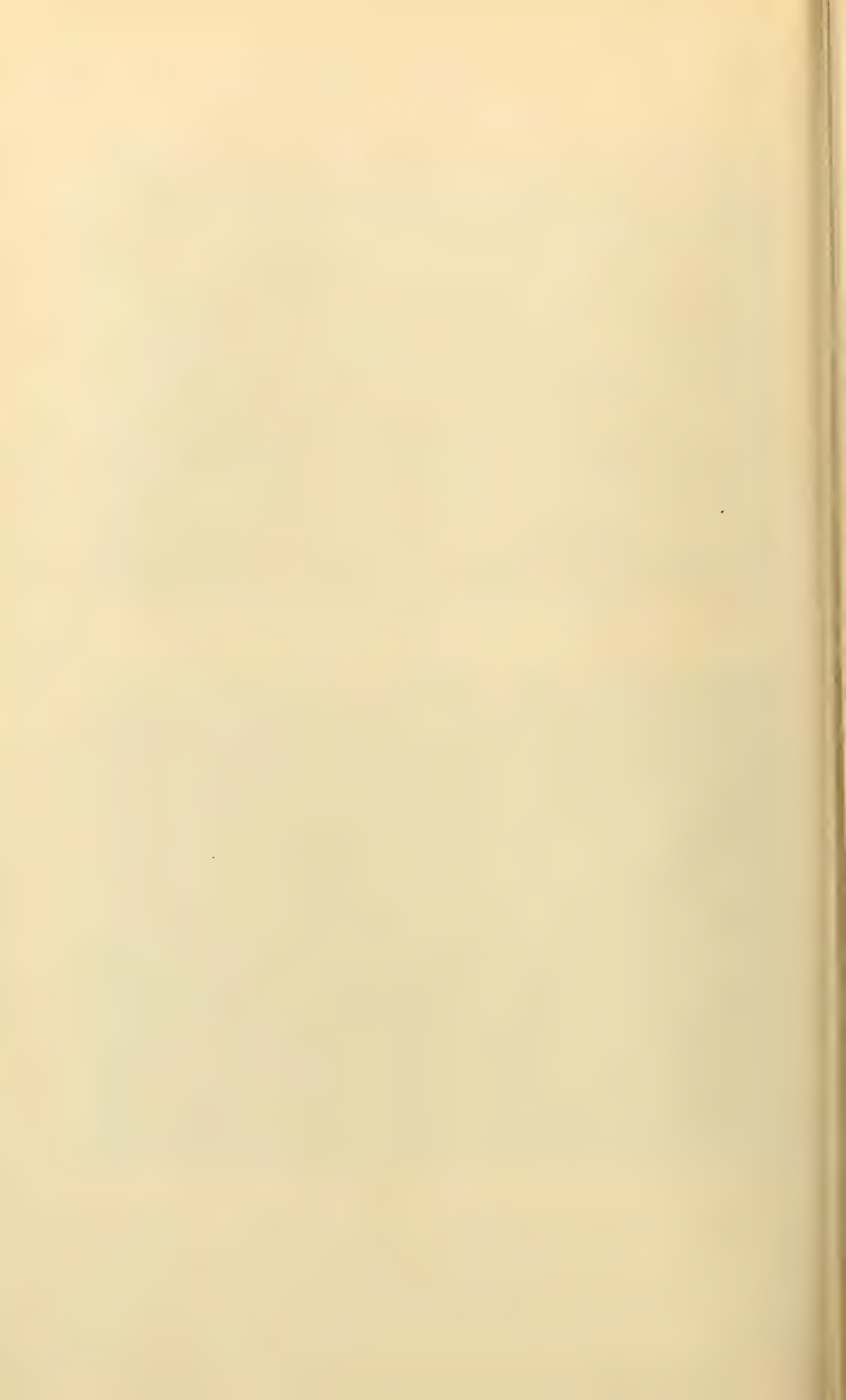




1) Westportal der ev. Kirche in Birthälm.

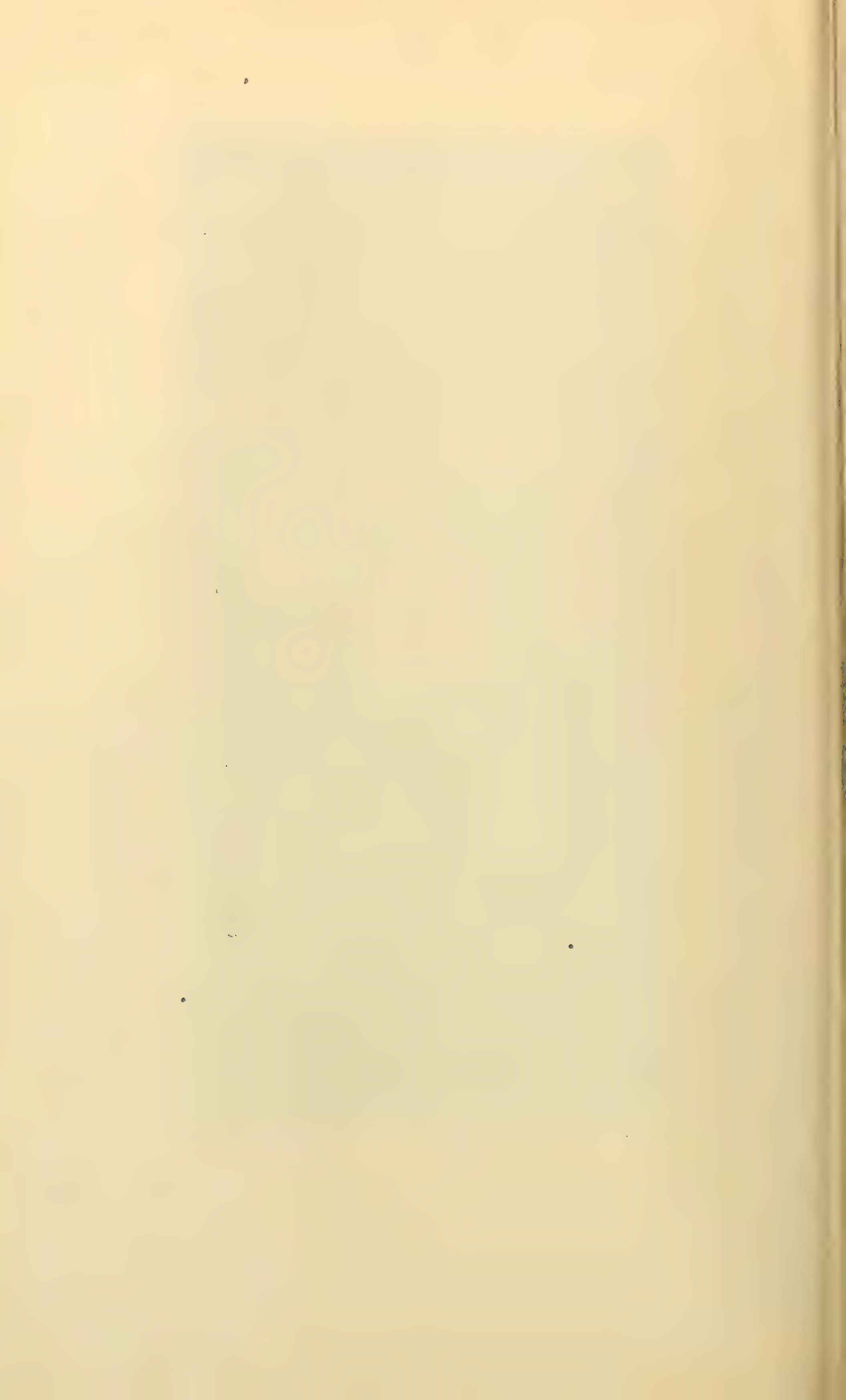


2) Westportal der ev. Kirche in Waldhütten.





Grabstein der Barbara Theillesius.
(Evangelische Stadtpfarrkirche in Mediasch.)





1) Der Bärendorfer Kelch.
(Brukenthalsches Museum).



2) Kelch im Besitz der ev. Kirche
zu Marktschelken.



3) Kelch im Besitz der ev. Kirche
zu Burgberg.





1) Der Szakadater Kelch.
(Brukenthalsches Museum).

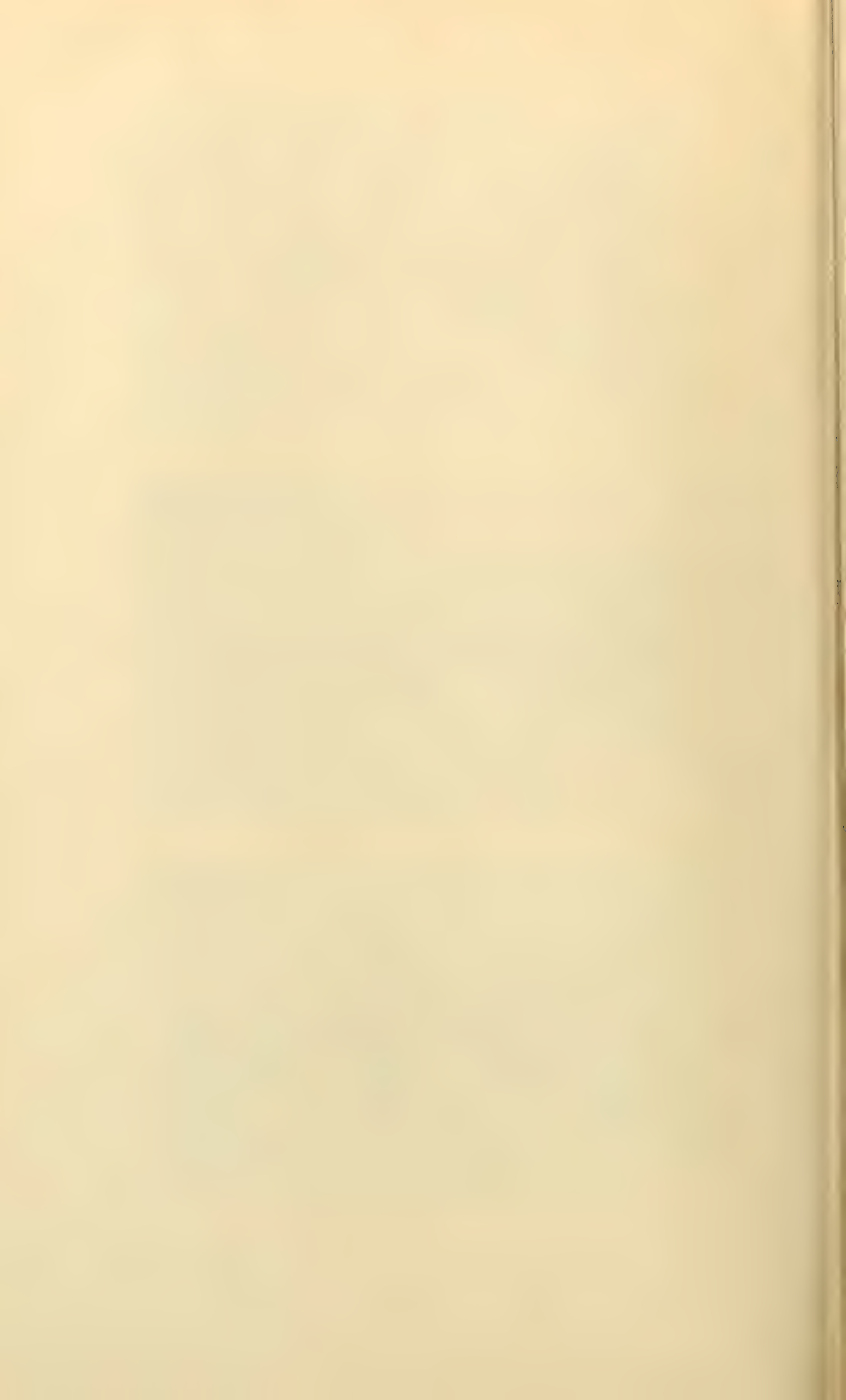


2) Kelch im Besitz der ev. Kirche
zu Heltau.



3) Kelch im Besitz der ev. Kirche
zu Kreisch.

Taf. XLII.





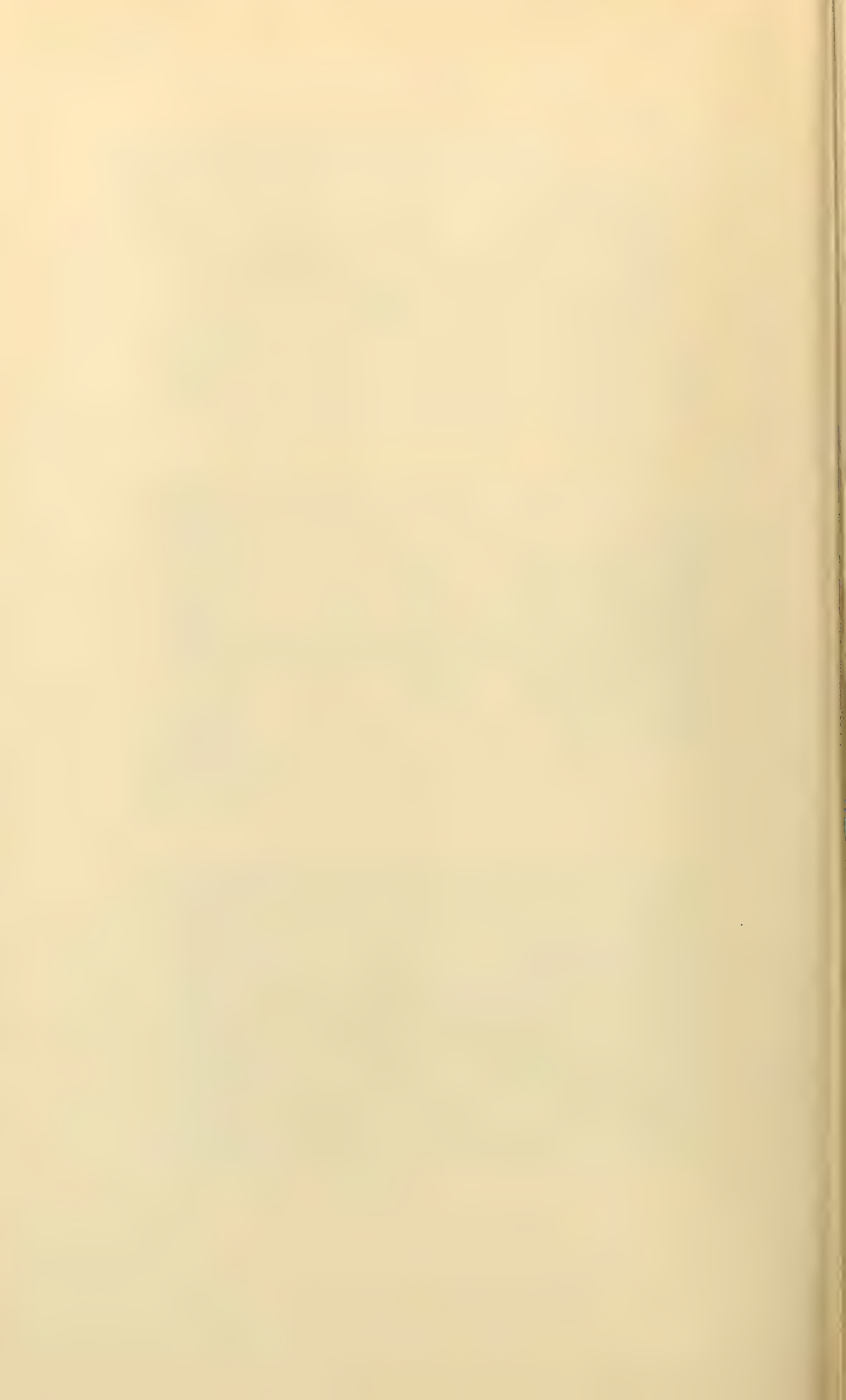
1) Kelch im Besitz der ev. Kirche zu Bodendorf.



2) Kelch im Besitz der ev. Kirche zu Klein-Bistritz.



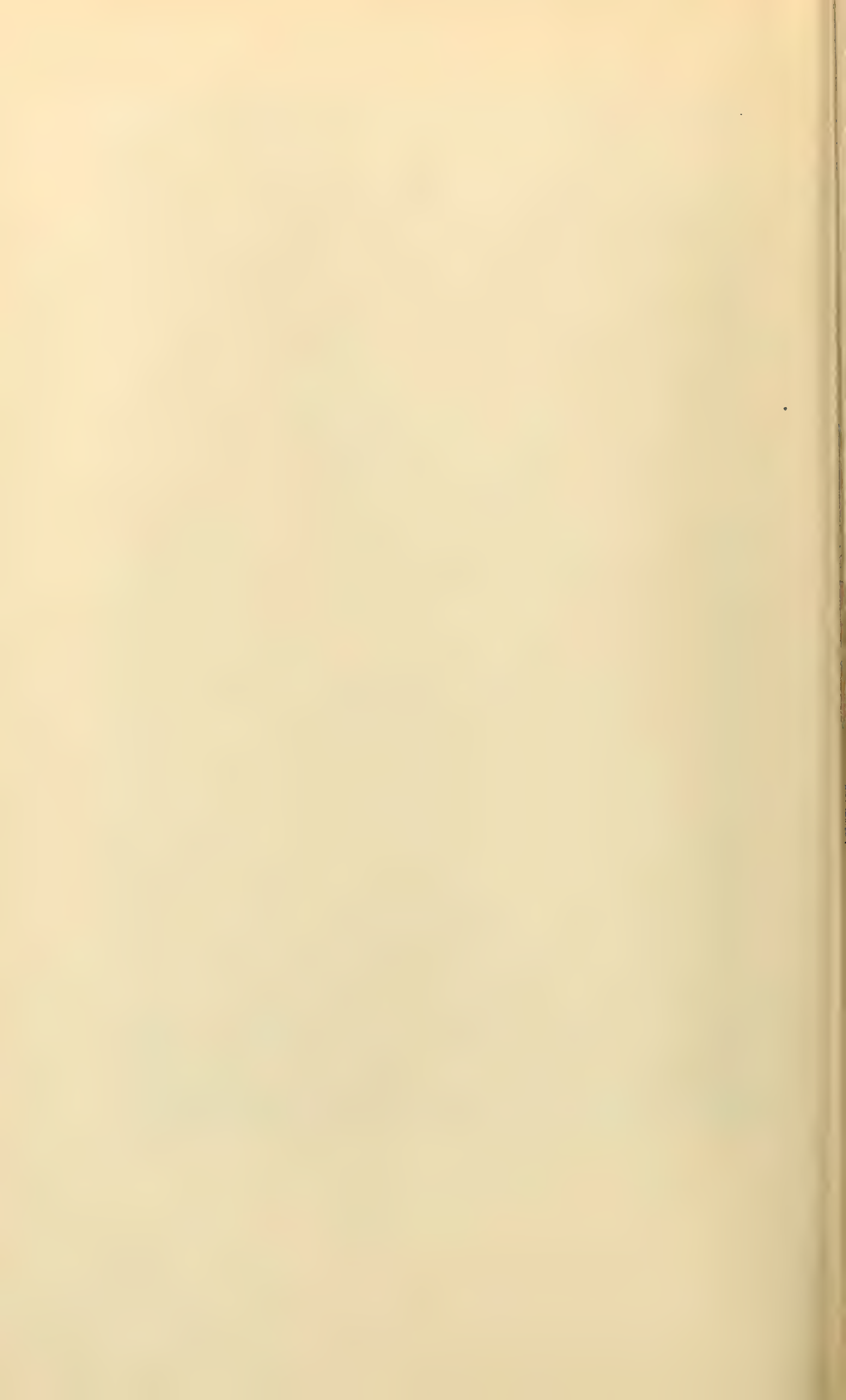
3) Kelch im Besitz der ev. Kirche zu Alzen.





Kelch im Besitz der ev. Kirche zu Hermannstadt.

(Brukenthalsches Museum).

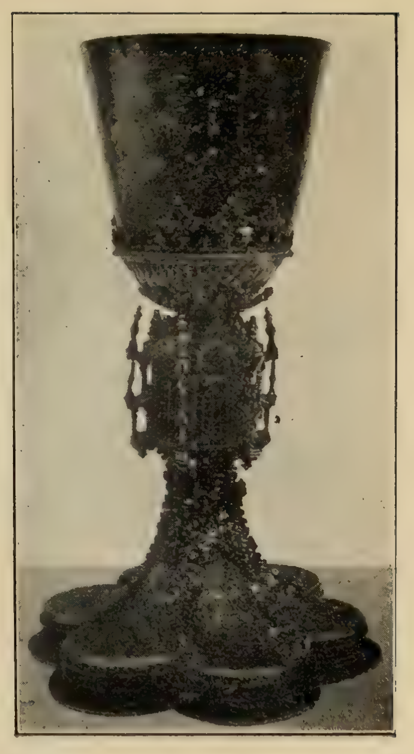




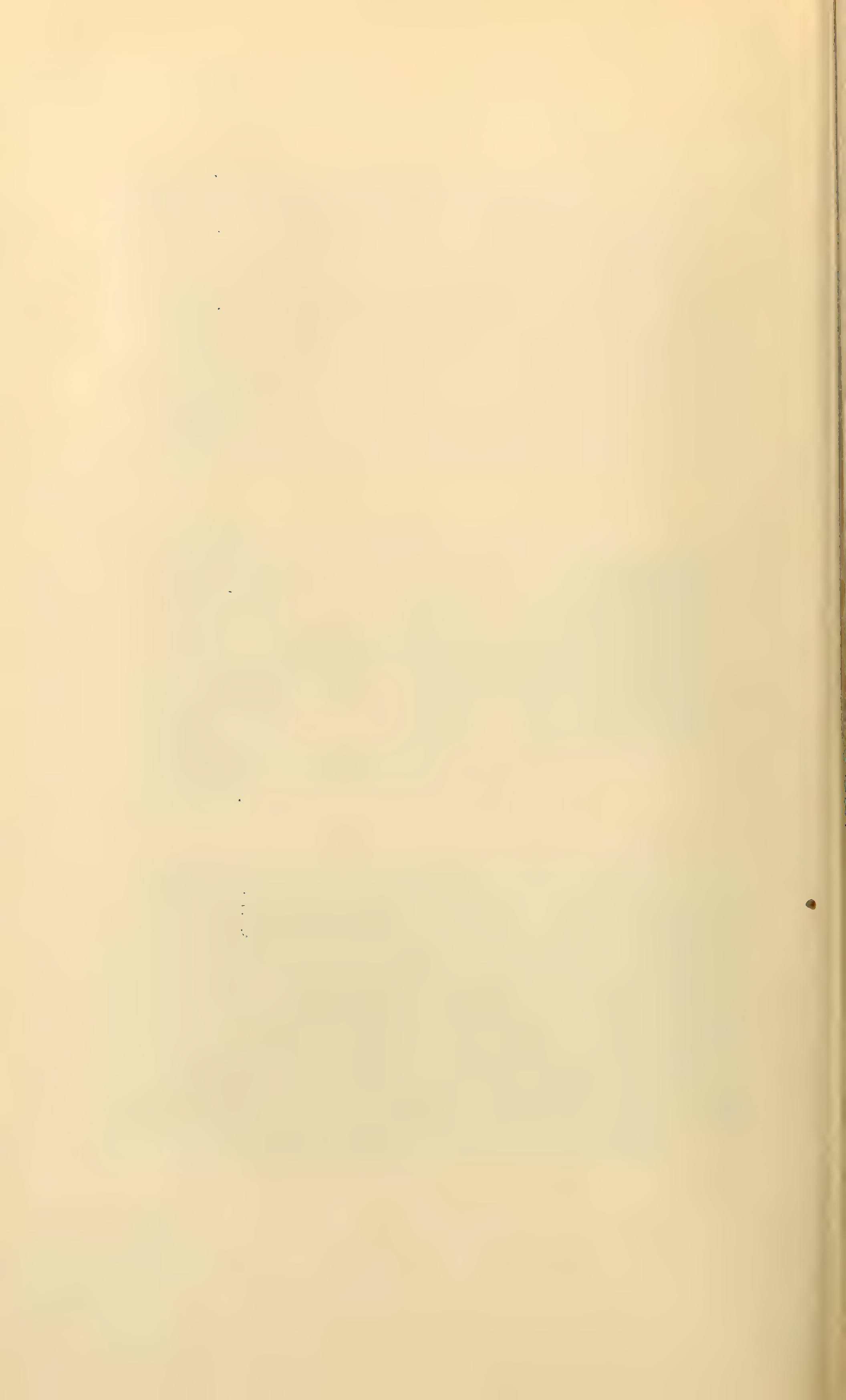
1) Kelch im Besitz der ev. Kirche zu Stolzenburg.



2) Kelch im Besitz der ev. Kirche zu Stolzenburg.



3) Kelch im Besitz der ev. Kirche zu Kreisch.





Der Wajda-Kelch im Besitz der ev. Kirche zu Hermannstadt.

(Brukenthalsches Museum).





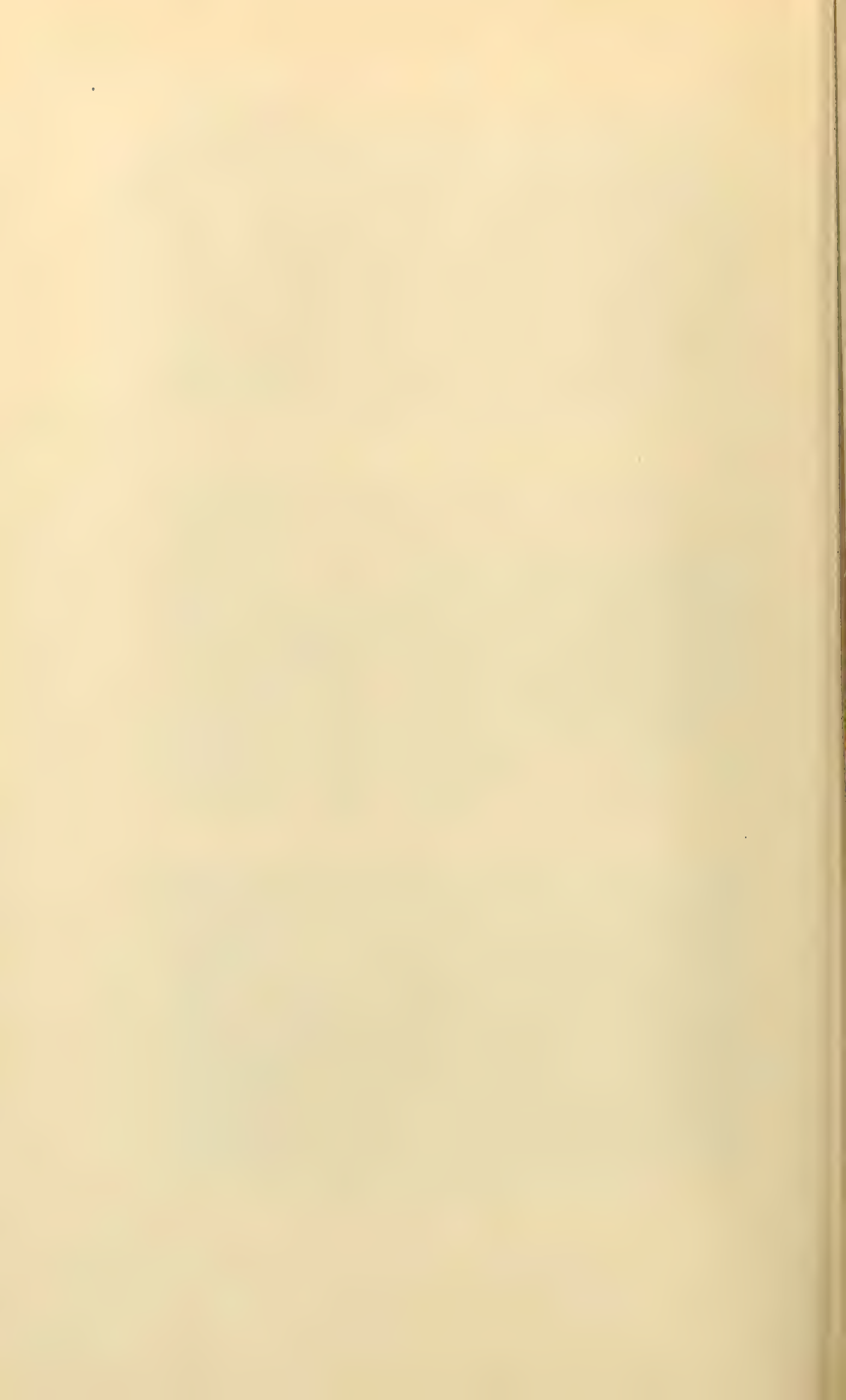
1) Kelch im Besitz der ev. Kirche zu Mediasch.



2) Kelch im Besitz der ev. Kirche zu Groß-Kopisch.



3) Kelch im Besitz der ev. Kirche zu Meschendorf.





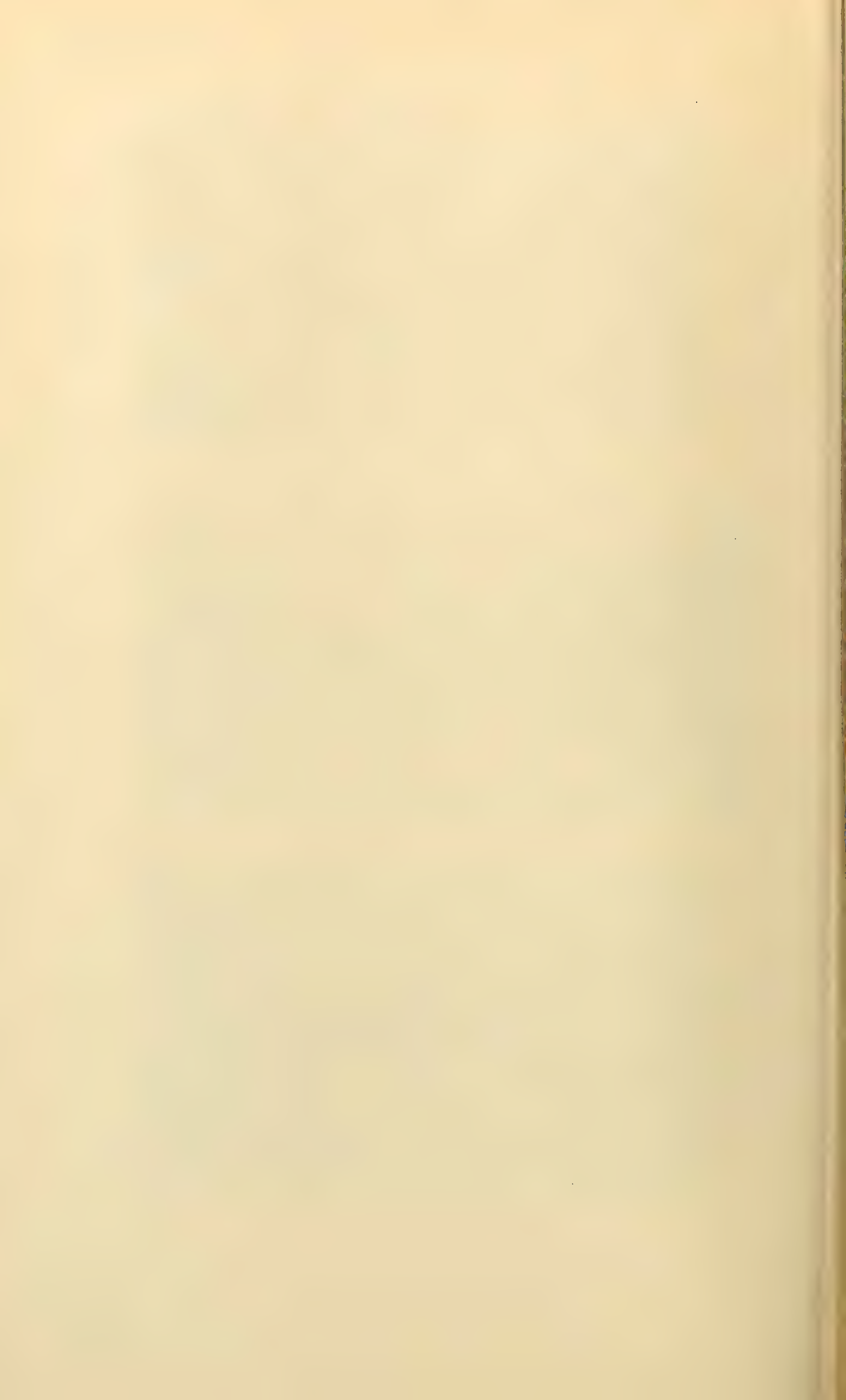
1) Kelch im Besitz der ev. Kirche zu Marktschelken.

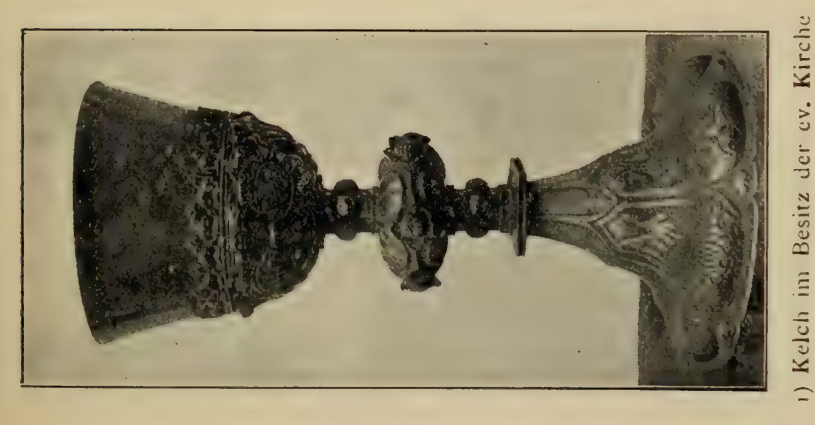


2) Kelch im Besitz der ev. Kirche zu Denndorf.

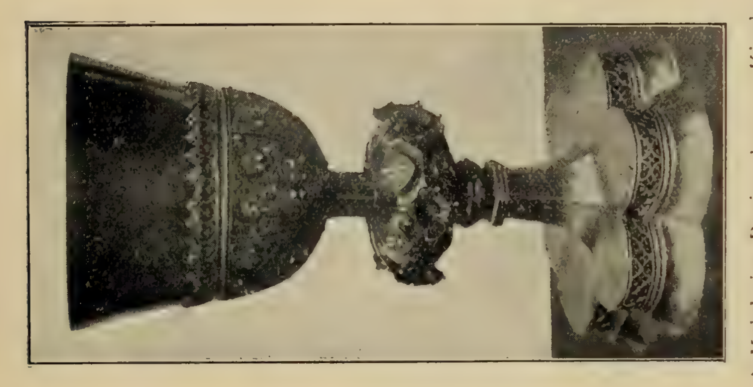


3) Kelch im Besitz der ev. Kirche zu Groß-Probstdorf.

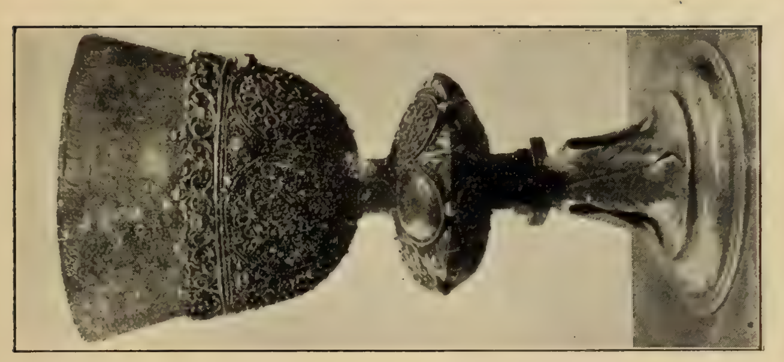




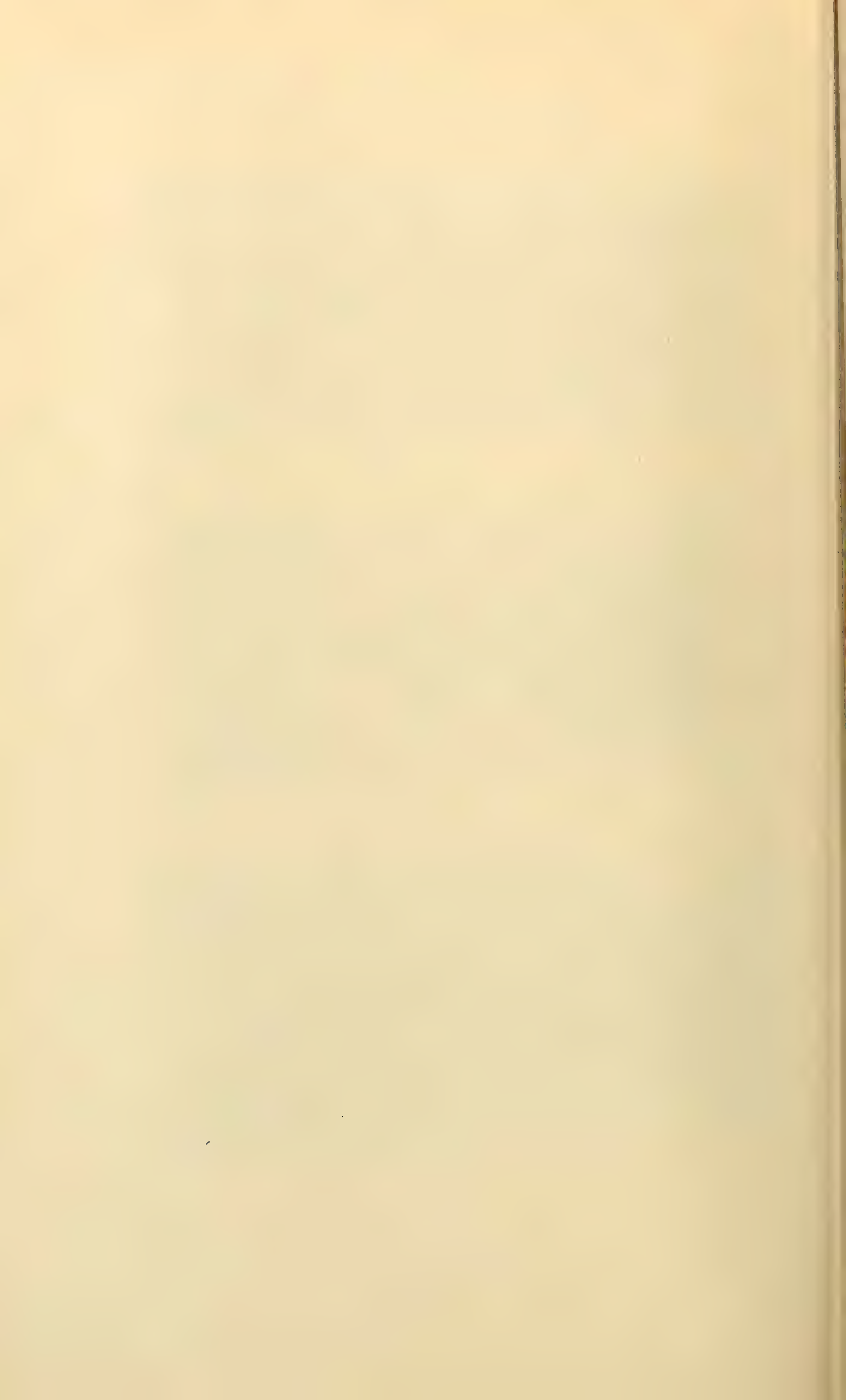
1) Kelch im Besitz der ev. Kirche zu Bodendorf.



2) Kelch im Besitz der ev. Kirche zu Petersdorf bei Mühlbach.



3) Kelch im Besitz der ev. Kirche zu Birthälm.





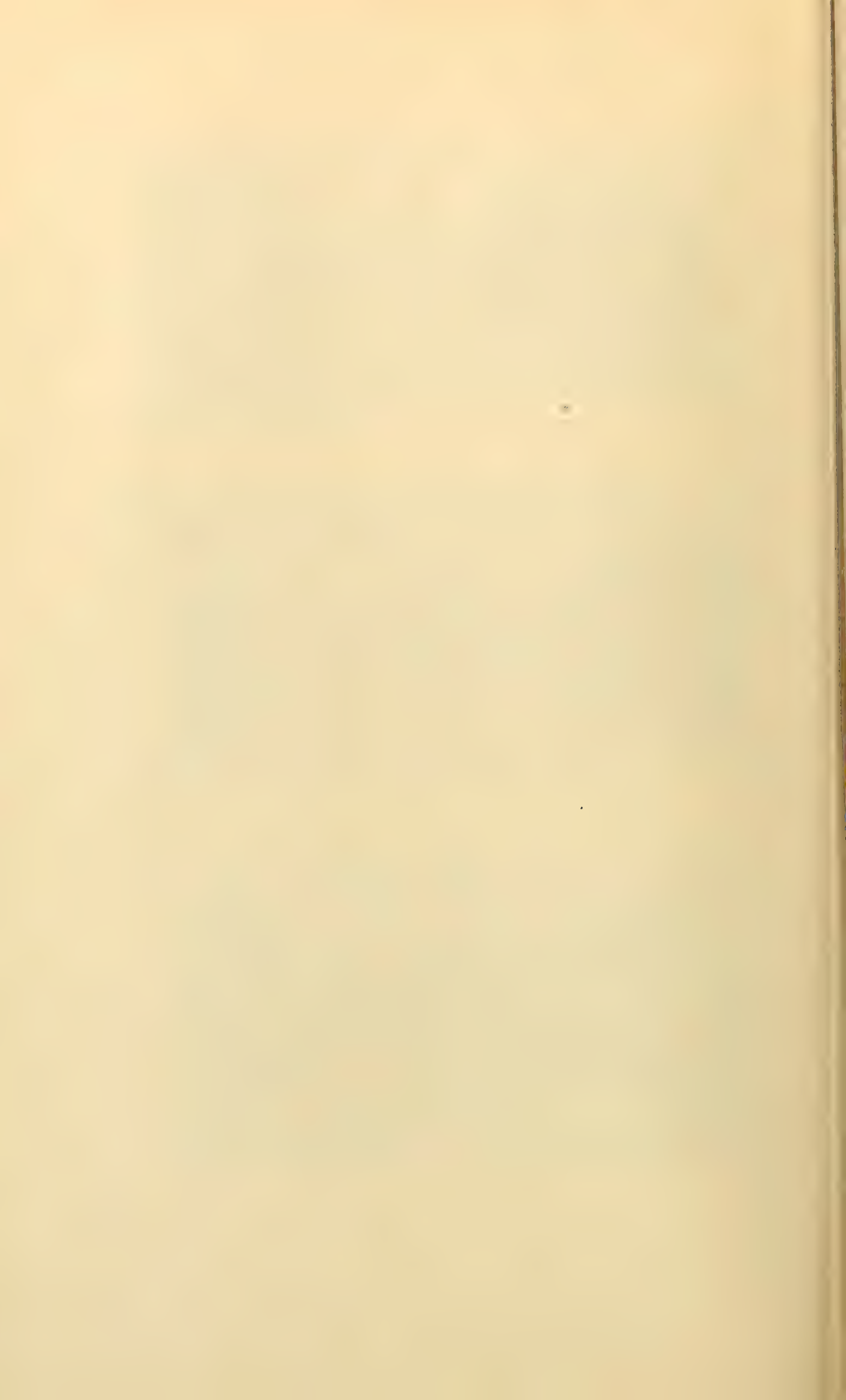
1) Kelch im Besitz der ev. Kirche zu Denndorf.



2) Kelch im Besitz der ev. Kirche zu Jakobsdorf b. Agnetheln.



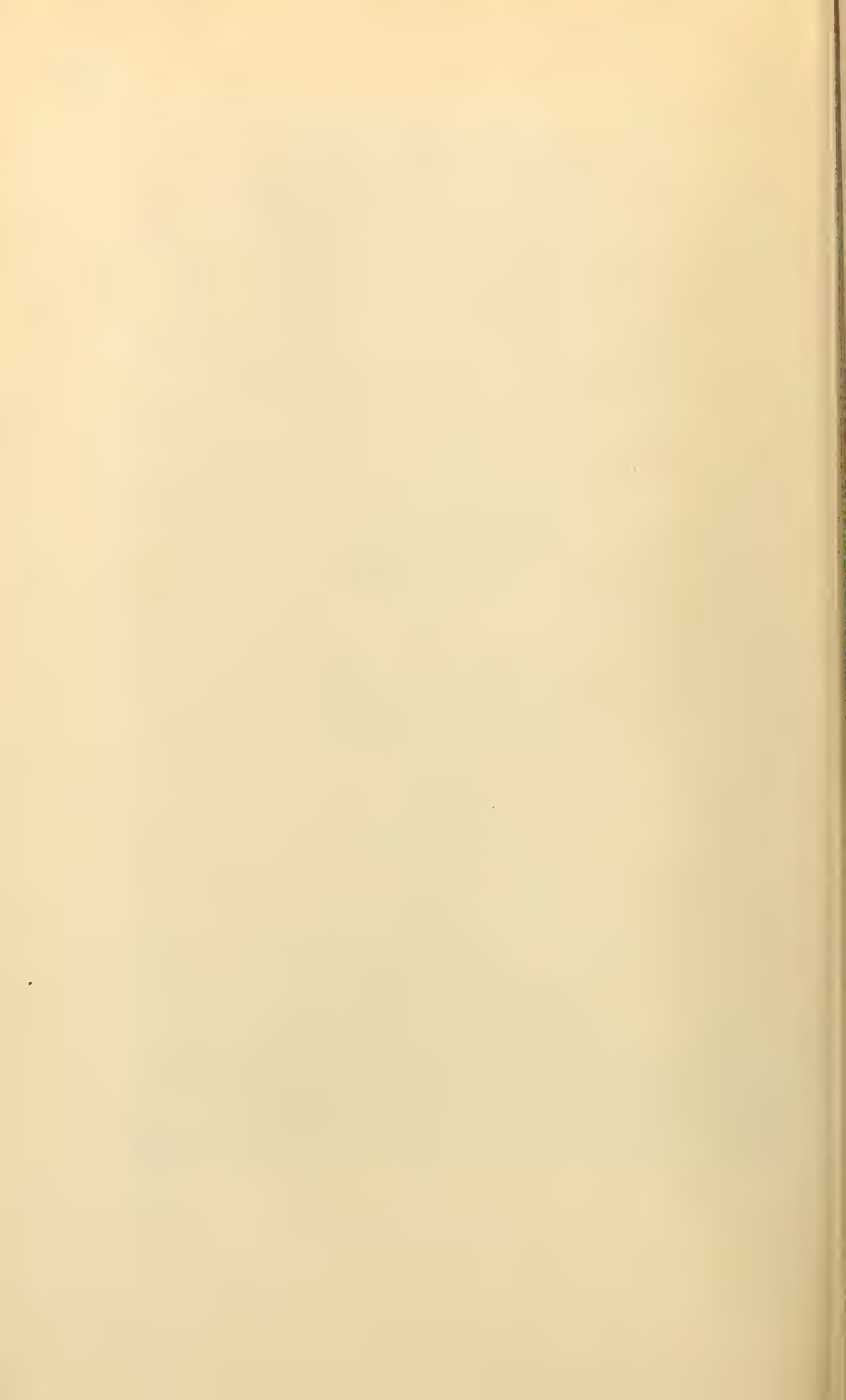
3) Kelch im Besitz der ev. Kirche zu Heltau.





Der Johann Ongert-Kelch im Besitz der ev. Kirche zu Hermannstadt.

(Brukenthalsches Museum).





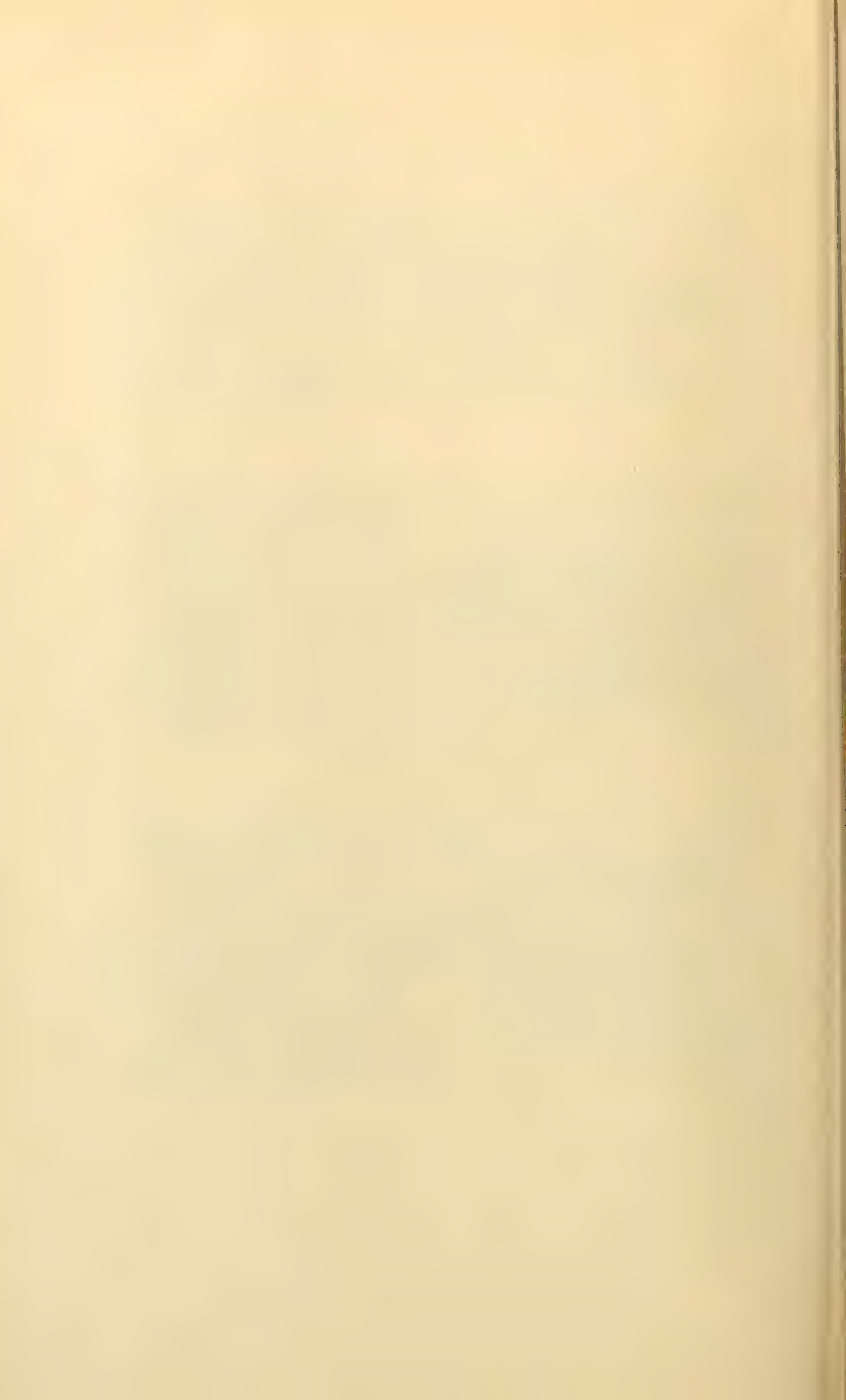
1) Kelch im Besitz der ev. Kirche zu Nimesch.



2) Kelch im Besitz der ev. Kirche zu Groß-Probstdorf.



3) Kelch im Besitz der ev. Kirche zu Holzmengen.





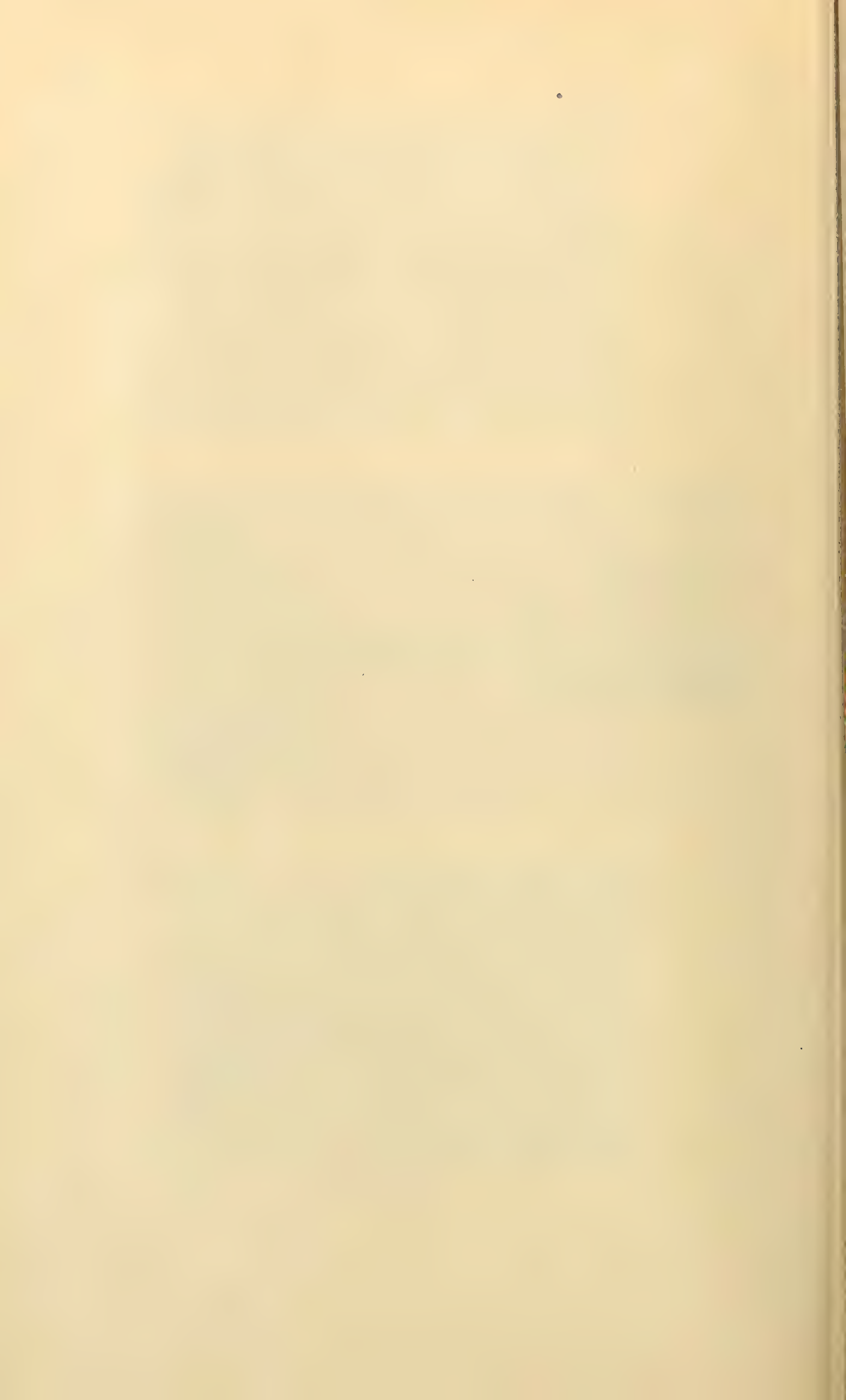
1) Kelch im Besitz der ev. Kirche zu Seiden.

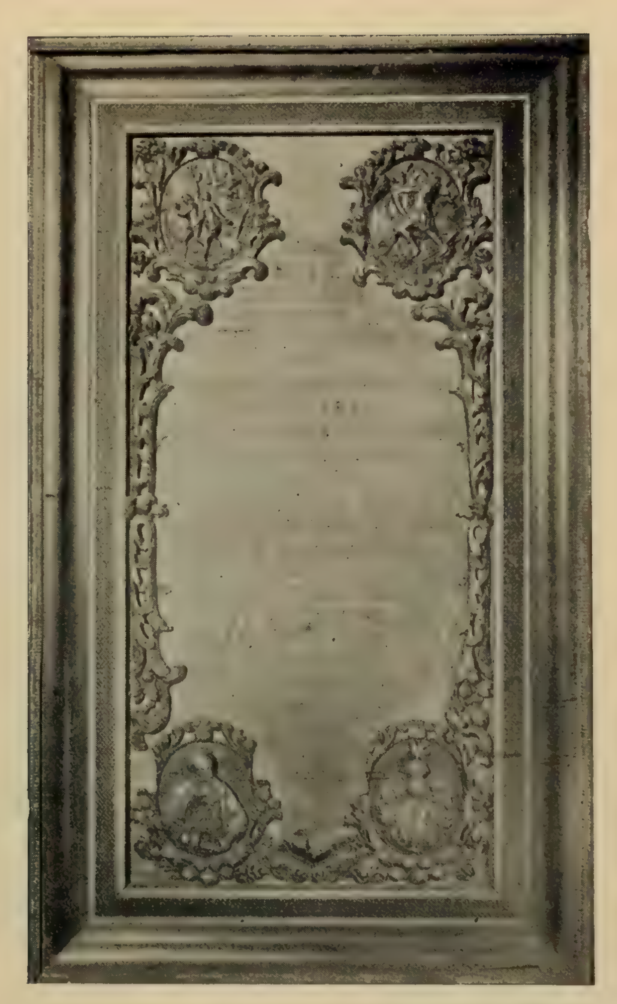


2) Kelch im Besitz der ev. Kirche zu Mühlbach.



3) Kelch im Besitz der ev. Kirche zu Klein-Scheuern.





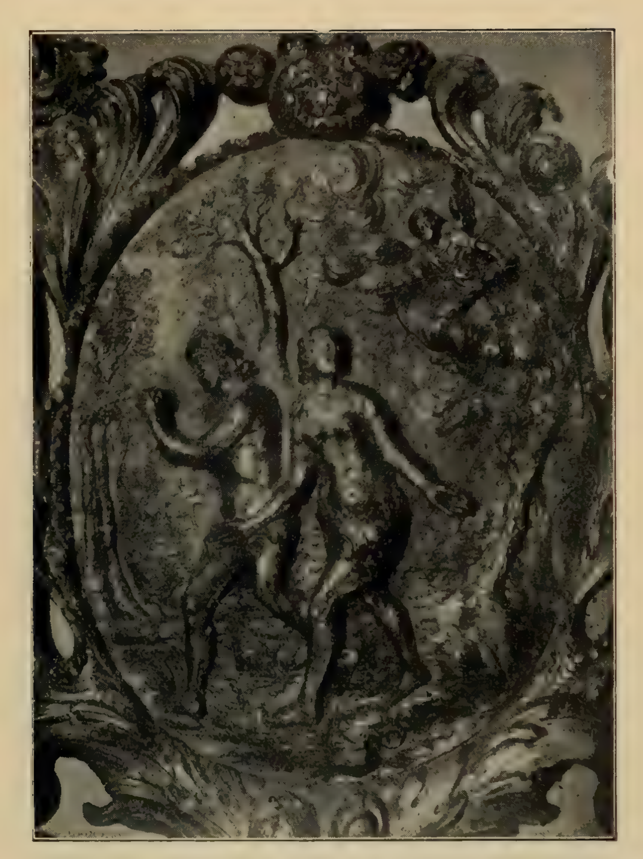
Sebastian Hann: Epitaphium des Valentin Franck von Franckenstein.
(Brukenthalsches Museum.)



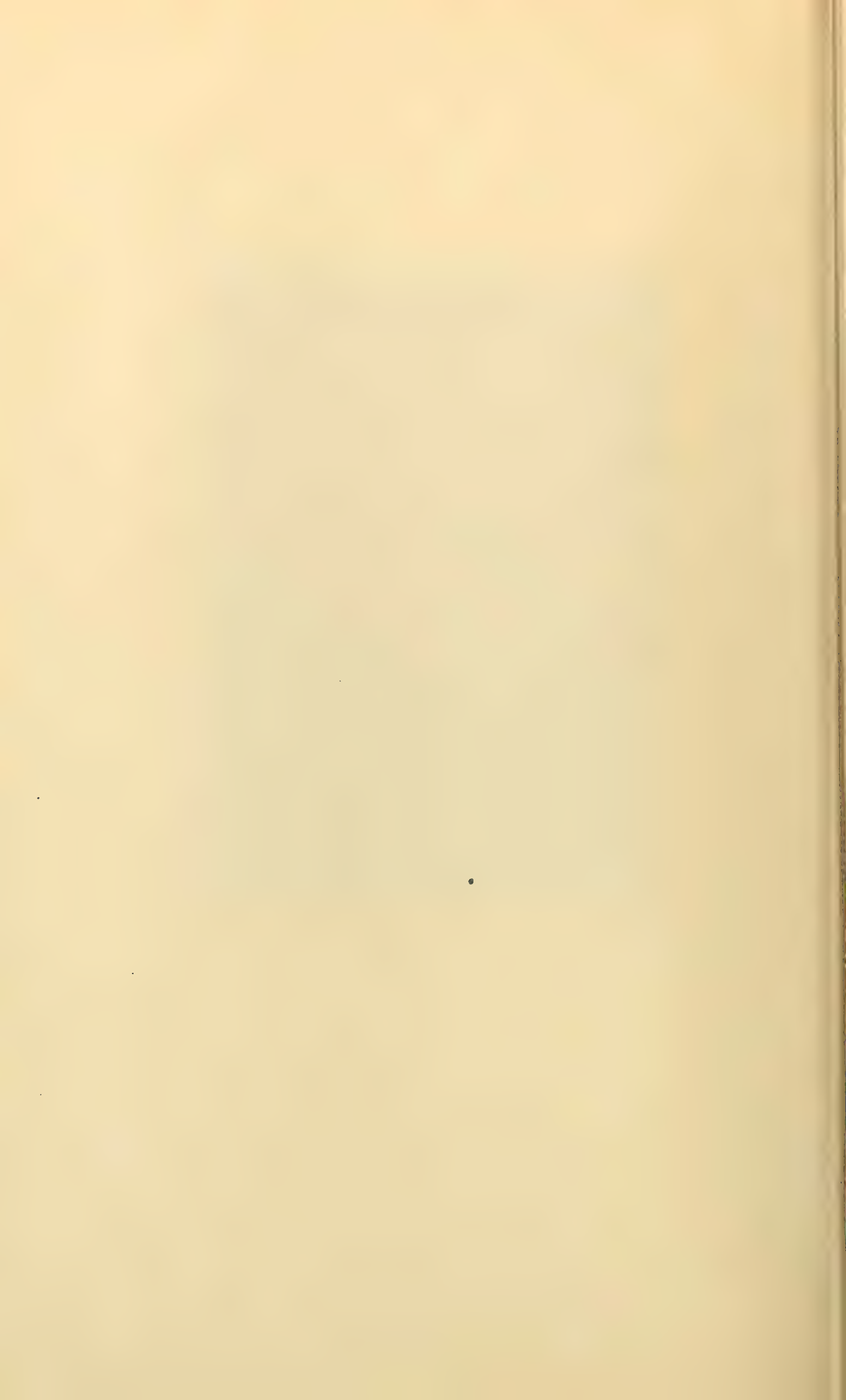


Portrait des Valentin Franck von Franckenstein.
Relief auf dessen Epitaphium im Brukenthalschen Museum.





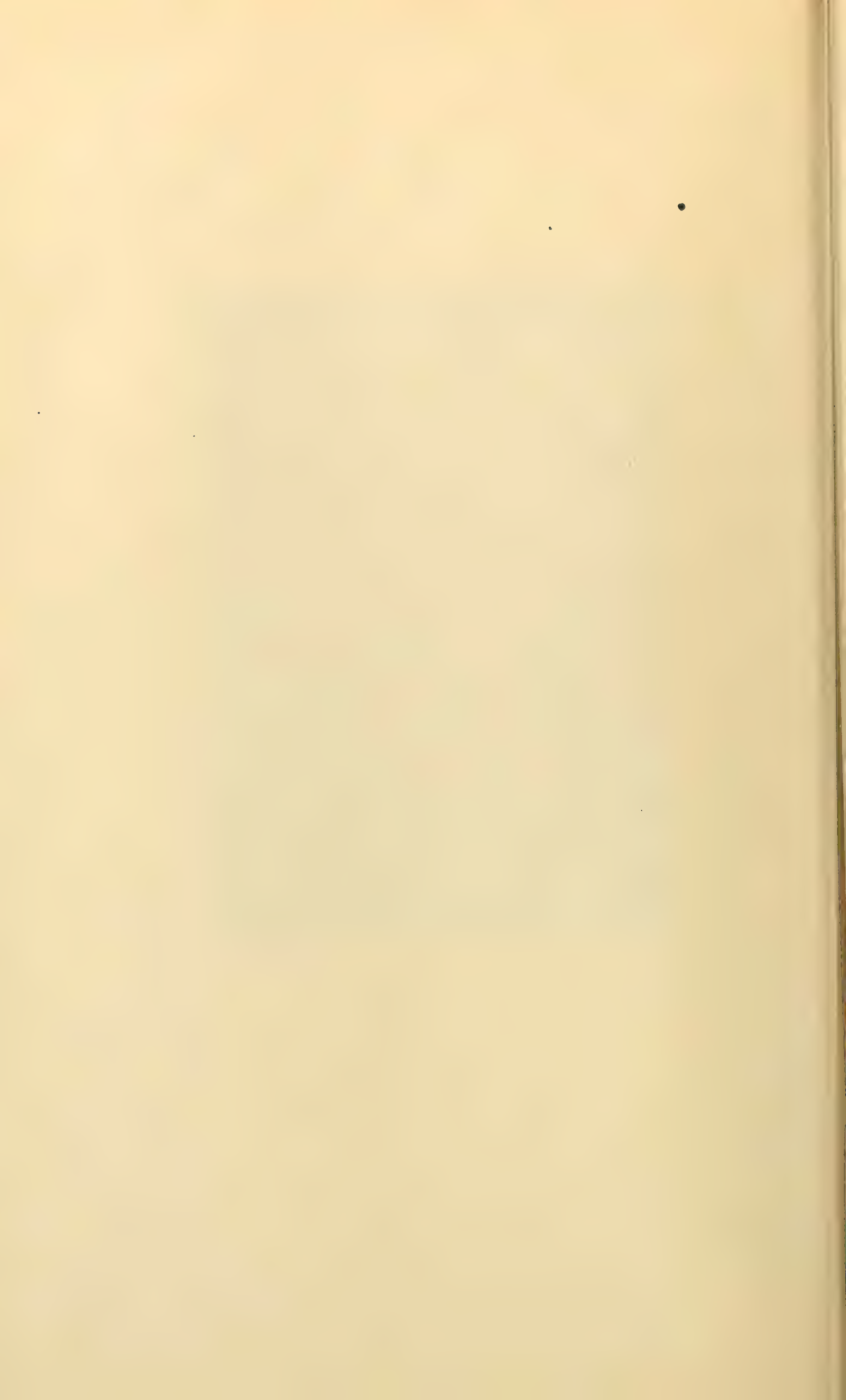
Die Vertreibung aus dem Paradiese.
Relief auf dem Epitaphium des Valentin Franck von Franckenstein.
(Brukenthalsches Museum.)





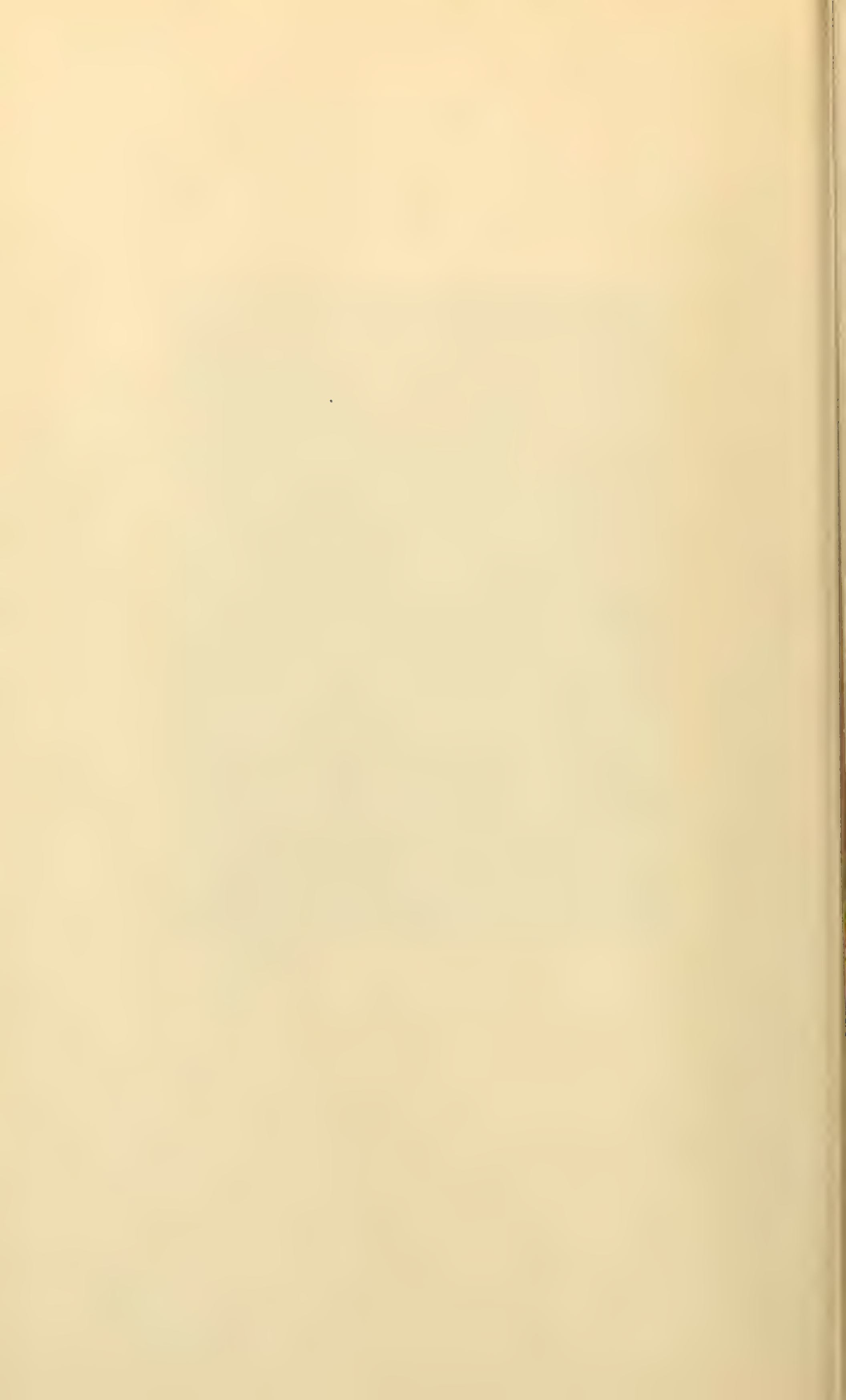
Jakob ringt mit dem Engel.

Relief auf dem Epitaphium des Valentin Franck von Franckenstein.
(Brukenthalsches Museum.)



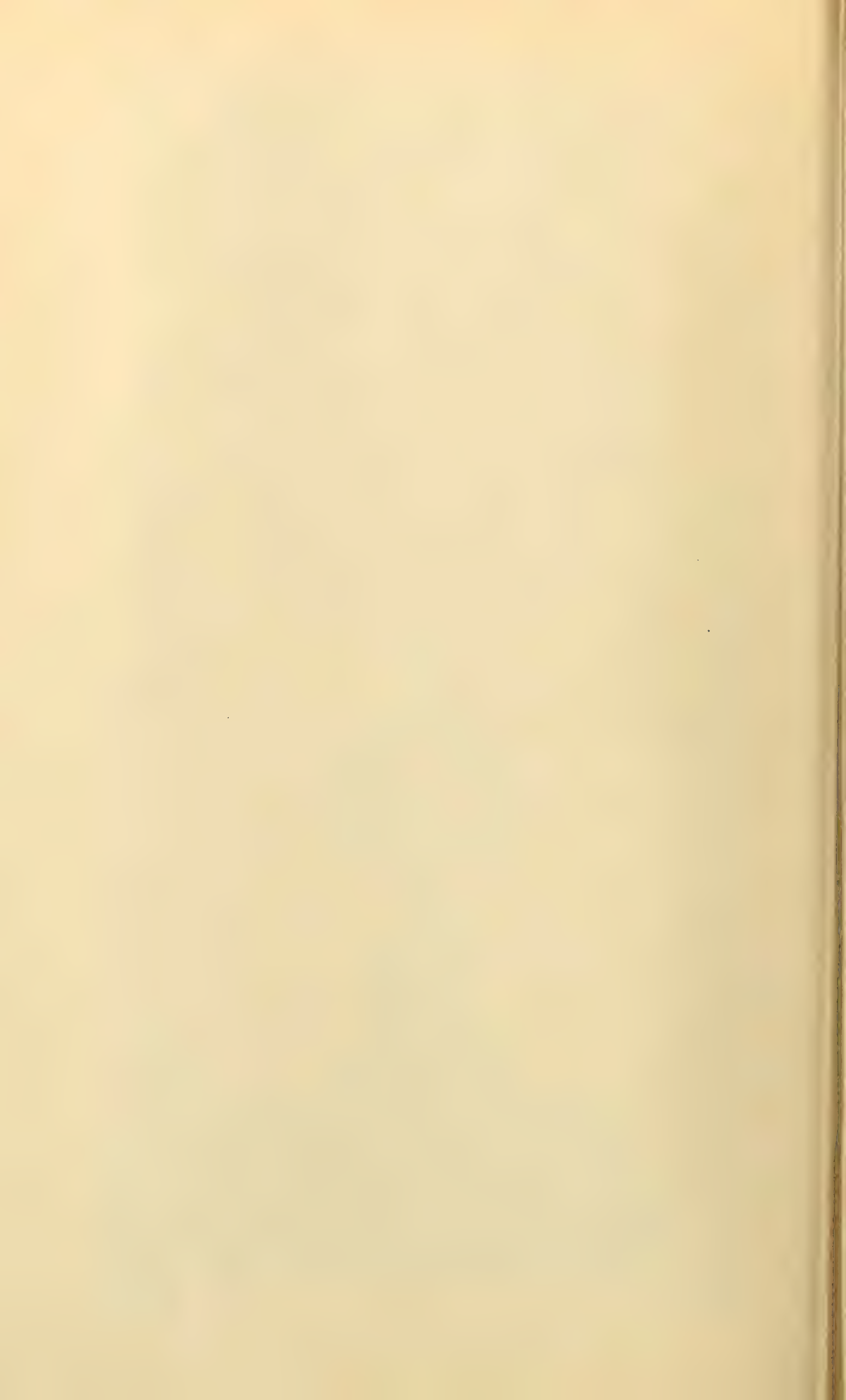


Wappen des Valentin Franck von Franckenstein.
Relief auf dessen Epitaphium im Brukenthalschen Museum.





Der Reußener Abendmahlskelch.
Arbeit des Sebastian Hann.



Taf. LX.



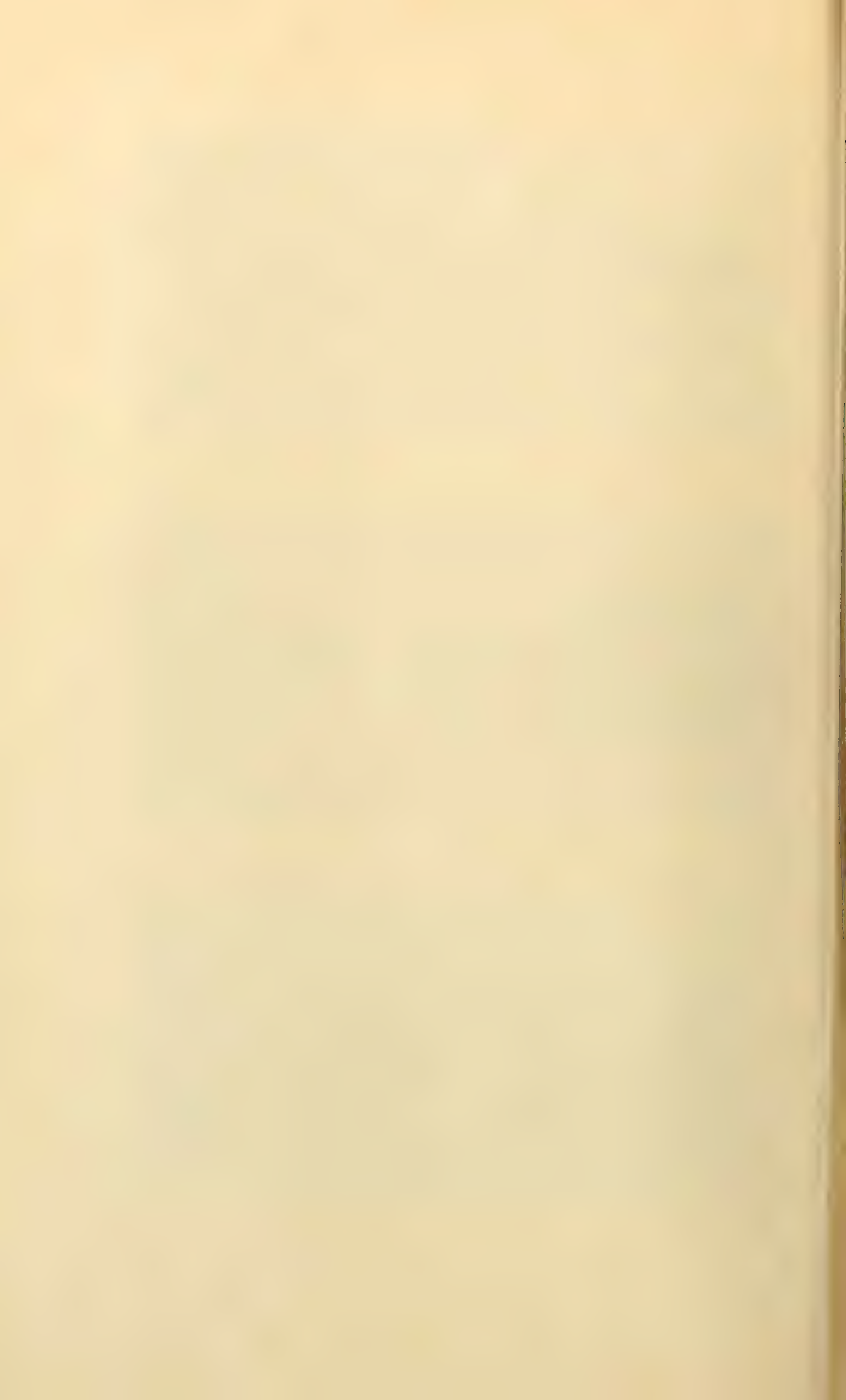
1) Der Reußdörfchener Kelch.
Arbeit des Sebastian Hann.



2) Der Hermannstädter Kelch.
Arbeit des Sebastian Hann.



3) Der Reußmärkter Kelch.
Arbeit des Sebastian Hann.





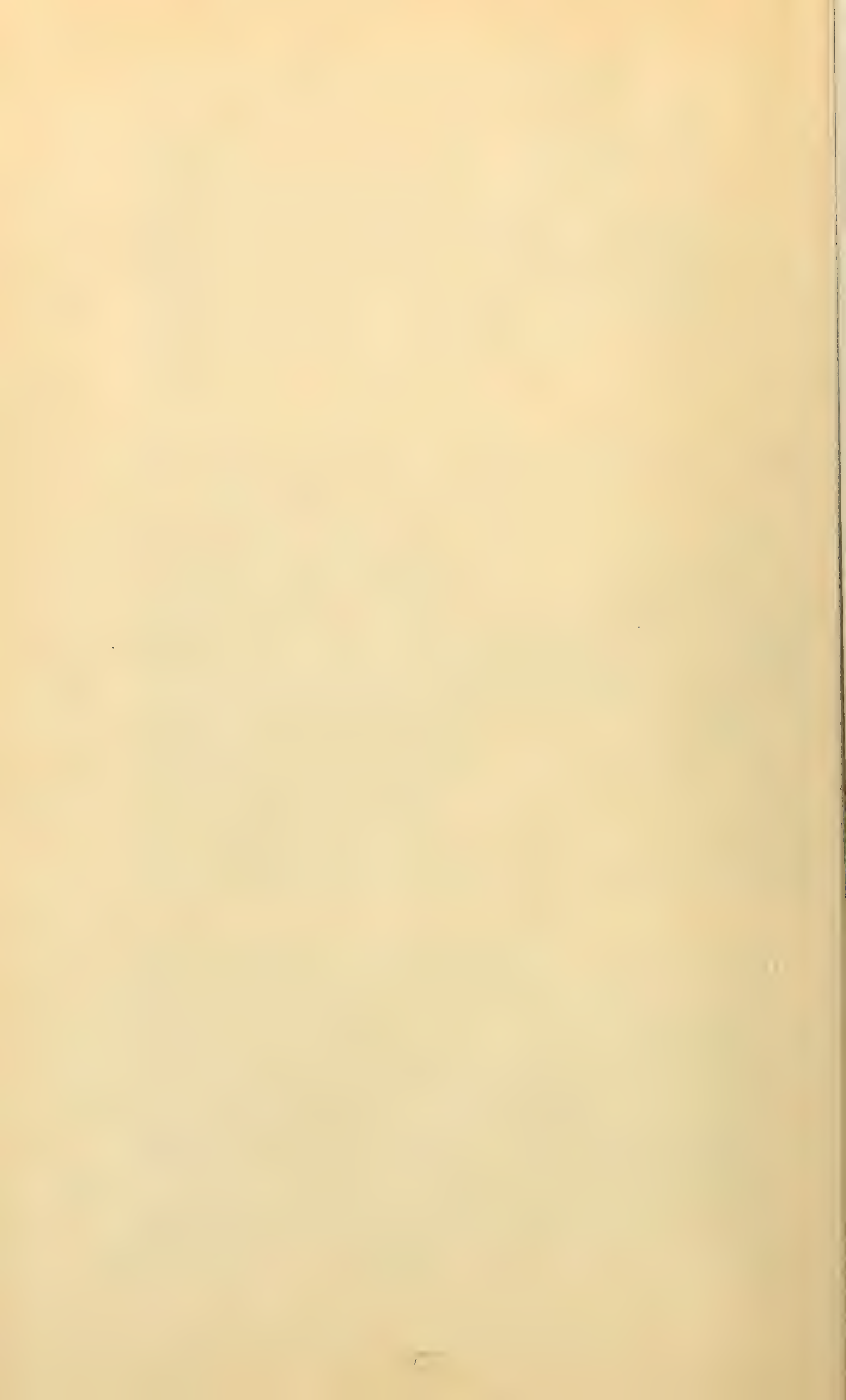
1) Der Dobringer Kelch.
Arbeit des Sebastian Hann.

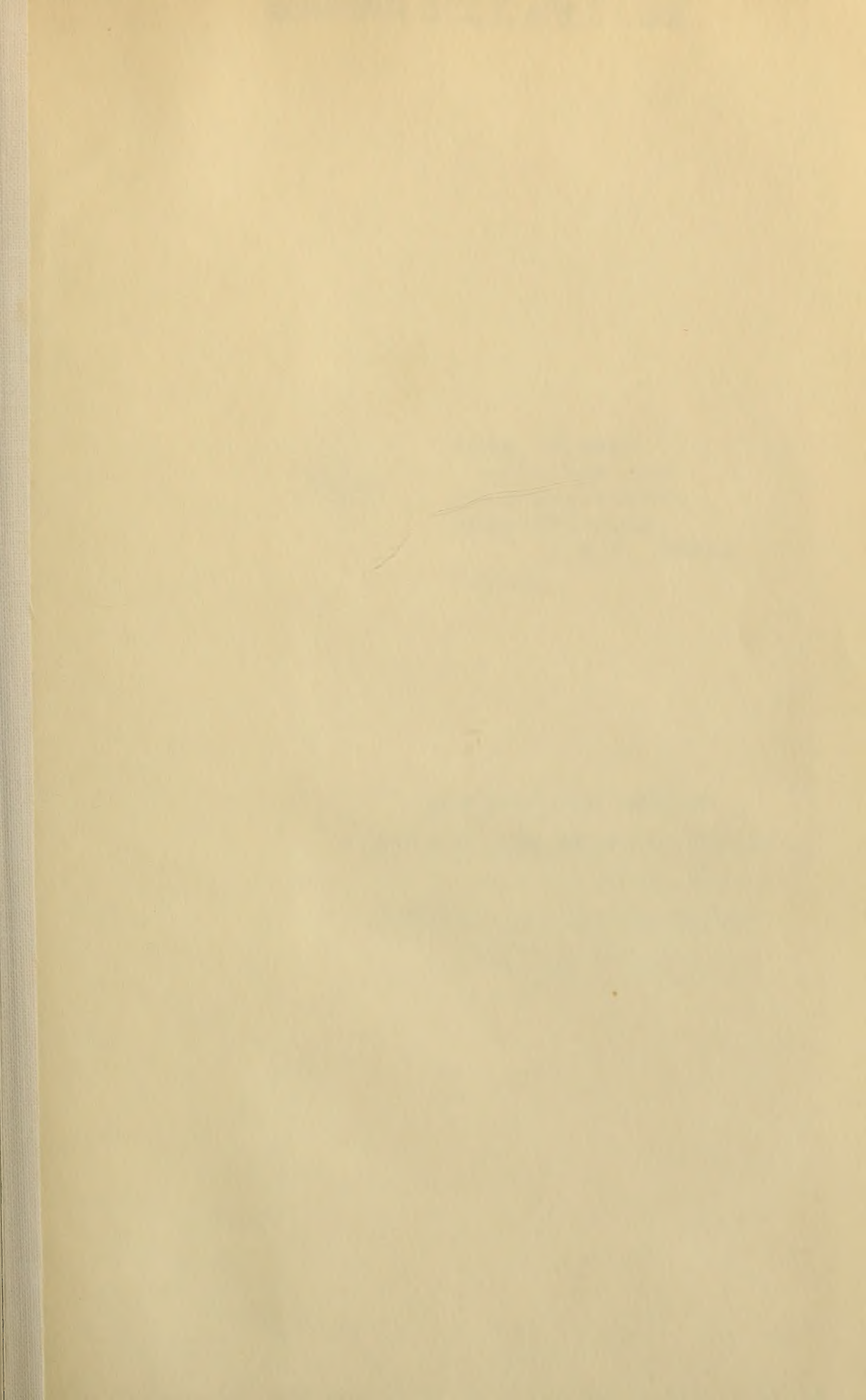


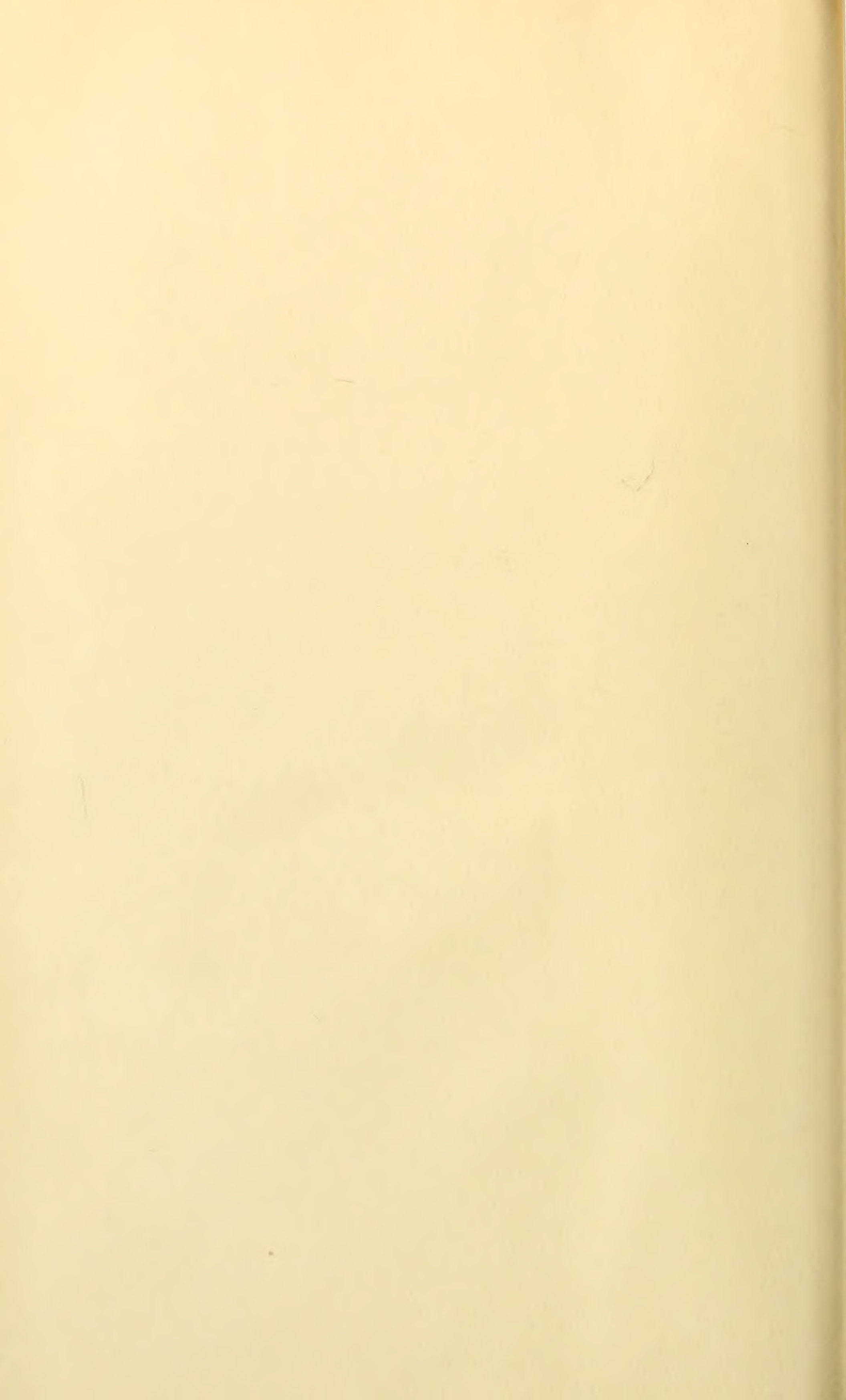
2) Fuß des Reußmärkter Kelches.
Arbeit des Sebastian Hann.



3) Der Urwegener Kelch.
Arbeit des Sebastian Hann.








UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 07 20 12 015 4